

MT
70
R52

UC-NRLF



B 4 218 734

Max Hesses Illustrierte Katechismen.

Band 31.

Katechismus
der
Orchestrierung
(Anleitung zum Instrumentieren)
von

Dr. Hugo Riemann.

LEIPZIG,
Max Hesse's Verlag.



Max Hesse's illustrierte Katechismen.
Nr. 31.

Katechismus
der
Orchesterierung
(Anleitung zum Instrumentieren)

Von

Hugo Riemann,

Dr. phil. et mus.,
Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.



Leipzig.
Max Hesse's Verlag.
1902.

MUSIC LIB.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

MT70
R52
MUSIC
LIBRARY

Josef Jiránek

gewidmet.

Einleitung.

Der Katechismus der Musikinstrumente geht über seine nächste Aufgabe, den Umfang, das technische Vermögen und die ästhetischen Wirkungen der einzelnen Instrumente aufzuzeigen, insofern hinaus, als er auch die wichtigeren und gebräuchlicheren Kombinationen der Instrumente zu besonderen gegen einander kontrastierten Gruppen (Streicher, Holzbläser, Blech) erörtert und über die Rollen dieser Gruppen wie auch der Einzelinstrumente im Orchester und Ensemble sich gelegentlich verbreitet. Dadurch rechtfertigt sich auch der Nachtitel „Kleine Instrumentationslehre“. Wenn ich nun mit dem vorliegenden Bändchen dennoch eine besondere Anleitung zum Instrumentieren bringe, so bedarf das einiger erklärenden Worte.

Da ist denn zunächst leicht zu erkennen, daß die von Grund aus andere Anlage, die Verschiedenheit des Ausgangspunkts wie der gesamten Behandlung des Stoffes das neue Heftchen neben das alte als eine Art Nutzanwendung, als Probe auß Exempel stellt. Dort beanspruchen die einzelnen Instrumente, wie sie der Reihe nach zur Besprechung kommen, für sich das ausschließliche Interesse und Bruchstücke von Kompositionen werden nur eingeschaltet, um das über sie Gesagte zu belegen. Hier handelt es sich von Anfang an und fortgesetzt um vorher konzipierte musikalische Ideen, welche den Instrumenten übertragen werden sollen. Wenn man auch bereits seit der durch K. M. von Weber angebahnten Umwälzung auf dem Gebiete der Instrumentierung, welche die individuelle Klangfarbe der einzelnen Instrumente in den Vordergrund stellt, es nicht mehr wie vordem als normal ansehen kann, ein ganzes Tonstück sozusagen bezüglich der Klangfarbe neutral, mehr abstrakt rein musikalisch zu erfinden und erst dann eine Rollenverteilung an die einzelnen

Instrumente vorzunehmen, vielmehr mit Recht fordern muß, daß ein rechter Musiker, was er vorstellt, auch in voller sinnlich lebendigen Klangwirkung vorstelle, so ist doch nichtsdestoweniger auch heute noch die Klangfarbe eine Art Gewandung oder wie der Wortsinn besagt „Farbengebung“, welche, wenn auch nicht in gleichem, doch in ähnlichem Maße, dem Kunstwerke erst volle Lebenswahrheit giebt, wie die Farbe dem Gemälde, ohne daß doch in Abrede gestellt werden kann, daß auch schon die nur auf Licht- und Schattengebung beschränkte Zeichnung bereits den Inhalt des Werkes in seinen Hauptzügen repräsentiert. Auch der auf die Farbenwirkung das allergrößte Gewicht legende Maler wird doch meist seine Ideen zunächst ohne Farbe skizzieren, auch wenn das bei der Ausführung zu erzielende Kolorit ihm in bestimmtester Weise vorschwebt. Auch das musikalische Kunstwerk ist in solcher der vollen Ausmalung noch entbehrenden Form darstellbar, und diese Ausmalung ist es eben, womit die Instrumentierungslehre sich zu beschäftigen hat.

Wenn nun auch ganz gewiß für den auf der vollen Höhe der Künstlerschaft stehenden Komponisten das Instrumentieren ebenso wie die Niederschrift des melodischen und harmonischen Verlaufs nichts anders ist als die Fixierung des in der Phantasie lebendig angeschauten, so wäre es doch verkehrt, für den Anfänger in der Komposition dasselbe anzunehmen. Derselbe hat zunächst die schwere Aufgabe zu überwinden, daß er sich selbst verstehe, daß er die Gebilde seiner Phantasie festhalten und in Notenzeichen bannen lerne. Das rein Technische dieser Prozesse ist niemandem angeboren, sondern muß gelernt werden; der Begabtere wird damit schneller zurecht kommen als der Minderveranlagte, aber auch er kann durch die systematische Anleitung große Umwege ersparen.

Das Verfahren, welches in dem vorliegenden Heft angewandt ist, um das Detail der Instrumentierung zu lehren, ist vielleicht insofern nicht ganz einwandfrei, als es nicht an Skizzen von Hause aus für Orchester erfundener Werke, sondern an Klavierkompositionen anknüpft und diese für Orchester umsetzt. Allein etwas Ähnliches mußte ja doch auf alle Fälle geschehen. Hätte der Verfasser anstatt eines Klavier-Sonatensatzes von Mozart oder Haydn die Skizze

eines eigenen Symphoniesatzes zu Grunde gelegt, so würde doch ebenso der Schüler, der die Anleitung in die Hand nimmt, einer fremden, nicht von ihm selbst herrührenden Konzeption gegenüberstehen. Er bliebe nach wie vor in die Notwendigkeit versetzt, das gegebene notierte Material erst in der eigenen Phantasie derart lebendig zu machen, daß es auch bestimmte Farbenmischungen erkennen läßt, welche in der Instrumentierung festgebannt werden können. Es wäre also eitel Spiegelscherei, wollte ich ihm meine Idee vorlegen und von ihm fordern, daß er auf dieselben Farbenmischungen verziele, wie sie mir mit derselben sogleich sich vorgestellt haben. Anders, wenn wir ein bekanntes, fertig vorliegendes Klavierwerk, das sich zur Orchesterbearbeitung eignet, von dem Gesichtspunkte aus betrachten, daß es ein Klavierarrangement eines ursprünglich orchestral erfundenen Werkes sei. Dann ist die Phantasie des Schülers völlig frei und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß sie teilweise andere Wege geht als die von mir entwickelten; dennoch werden die fortlaufend gegebenen Begründungen, die ich für die Wahl meiner Art der Instrumentierung gebe, nicht nutzlos sein. Bald wird der Schüler durch sie überzeugt werden, daß seine Phantasie abgeschweift ist, bald wird er in der Überzeugung, daß er einen noch bessern Weg gefunden, Befriedigung empfinden und in seinem künstlerischen Selbstgefühl gestärkt werden. Es könnte in solchem Fall nichts Verkehrteres und Thörichteres geben als kleinliches Bestehen des Lehrers auf seiner Ansicht — findet der Schüler selbst Besseres, um so besser.

In mancher Beziehung wird sich die Anweisung zum Instrumentieren als eine Umkehrung der fürs Partiturspiel erforderlichen Denkprozesse und Manipulationen herausstellen, so daß außer dem Katechismus der Musikinstrumente auch derjenige des Partiturspiels mit dem vorliegenden in enge Beziehung tritt. Es ist natürlich nur erfreulich, wenn alles das, was für die allseitige technische Ausbildung erforderlich ist, und was in getrennten Lehrgängen studiert werden muß, in der mannigfachsten Weise aufeinander hinweist und ineinander übergreift. Soll es doch wirklich sich zuletzt zu einem einzigen untrennbareren Ganzen zusammenschließen!

1. Kapitel.

Das Streichorchester.

Das moderne Orchester stellt die Vereinigung einer ziemlich großen Zahl von Einzelinstrumenten dar, deren Mehrzahl über einen erheblichen Bruchteil des überhaupt für die Musik in Anspruch genommenen Tongebietes verfügt, so daß in derselben Region eine ganze Reihe verschiedener Instrumente zur Tongebung herangezogen werden können und z. B. das eingestrichene c (in der Mitte des gesamten Tongebietes) mit Ausnahme der allerhießigen Kontrabassinstrumente, der Pfeifstöcke und der Pauke allen zu Gebote steht. Es giebt daher keine derartige Rollenverteilung der Instrumente, daß für bestimmte Tonlagen bestimmte Instrumente zur Anwendung kommen müßten, sondern es bleibt jederzeit und überall die Wahl zwischen mehreren. Doch scheiden sich die zwölf oder noch mehr verschiedene Namen tragenden Instrumente in drei Gruppen, deren jede vollständig oder annähernd das gesamte Gebiet beherrscht, nämlich:

- I. Streichinstrumente,
- II. Holzblasinstrumente,
- III. Blechblasinstrumente.

Die Schlaginstrumente (Pauken, Trommeln, Becken, Triangel u. s. w.) bilden eine vierte Gruppe von untergeordneter Bedeutung, die gewöhnlich als Appendix der dritten (der Blechinstrumente) behandelt wird. Über das Tonvermögen der einzelnen diesen Gruppen angehörigen Instrumente giebt der Katechismus der Musikinstrumente genauere Aufschlüsse. Hier handelt es sich für uns um die Frage, wie diese drei Gruppen, deren jede, wie gesagt, annähernd das gesamte Tongebiet begreift (dem Blech ist nur die allerhöchste Tonregion — über c³ — versagt) zu gemeinsamem Wirken miteinander verbunden werden und wie sich ihre Rollen im Detail differenzieren.

Da ist denn zunächst ohne Reserve der Satz aufzustellen, daß im modernen Orchester, das alle die genannten Gruppen zu einer Einheit zusammenschließt, die Streichinstrumente den Grundstock bilden. An diesem Satze ist vor allem festzuhalten, obgleich ja die heute so beliebten Militärmusiken beweisen, daß sogar ein gänzlicher Ausschluß der Streichinstrumente möglich (Harmoniemusik) und heute häufiger ist als ein gänzlicher Verzicht auf die Mitwirkung von Bläsern (Streichorchester). Vom Standpunkte der höhern Kunstmusik aus ist aber ein der Streichinstrumente entbehrendes Orchester nur ein Surrogat, dem eine große Zahl gerade der exquisitesten Wirkungen versagt sind. An effektivem Umfange kommen zwar einige Holzblasinstrumente den Streichinstrumenten ziemlich nahe (besonders die Klarinette) und auch die Beweglichkeit der sämtlichen Holzblasinstrumente steht nicht sehr hinter der der Streichinstrumente zurück; aber allein schon der Umstand, daß sämtliche Blasinstrumente durch den menschlichen Atem zum Tönen gebracht werden, weist deutlich auf eine Grenze ihrer Leistungsfähigkeit hin, für welche es auf den Streichinstrumenten kein Analogon gibt. Noch ein anderer Umstand mag mit die Ursache der Vorzugsstellung der Streichinstrumente sein, nämlich die bemerkenswerte größere Ähnlichkeit der Klangfarbe der Blasinstrumente mit den Tönen der menschlichen Singstimme. Das scheint paradox, da doch unzweifelhaft die Singstimme das Instrument aller Instrumente ist und die Annäherung an den Charakter ihres Idealtones einen hohen Vorzug bedeuten muß und auch tatsächlich bedeutet. Aber die Klangfarbe der verschiedenen Blasinstrumente, ja die einzelnen Register und Tonlagen eines und desselben Blasinstrumentes stellen so merkwürdig individualisierte Einzeltypen menschenartiger Stimmen vor, daß sie wohl zu äußerst wirksamem besonderem Hervortreten geeignet erscheinen, nicht aber zur Abgabe eines mittleren Niveaus und Stimmlageuntergrundes. Gerade die durch starke Begleitgeräusche sich weiter von dem idealen Klang der Menschenstimme entfernenden Streichinstrumente haben sich in der Praxis der drei letzten Jahrhunderte als besonders geeignet erwiesen, diese Rolle zu übernehmen. Ihnen wird also gewohnheitsmäßig, aber mit gutem Grunde die Aufgabe zugewiesen, fortlaufend

die Hauptfäden des musikalischen Stimmengewebes weiterzuspinnen, so daß sie, selbst wo einzelne Bläser hervortreten sollen, nur selten ganz verstummen. Wenn auch die gesteigerte moderne Instrumentierungskunst den Blasinstrumenten von diesem Prinzip stärkere Abweichungen gebracht hat, so ist doch durch alles Raisonnement die Grundthatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß in dem aus Streich- und Blasinstrumenten gemischten Orchester die Streichinstrumente das mittlere Niveau bilden, von dem sich alle Sondereffekte abheben. Auf alle Fälle wird der Anfänger in der Instrumentierungskunst gut thun, überall in erster Linie an die Streichinstrumente zu denken und zu den Blasinstrumenten erst zu greifen, wo ihm spezielles Ausdrucksbedürfnis dazu Anlaß giebt.

Zur Befestigung dieses Grundsatzes ist es wünschenswert, daß der Instrumentationsschüler zunächst eine Anzahl Übungen im Satz für Streichorchester allein unter Ausschluß aller Blasinstrumente unternimmt, um sich erst einmal in Vollbesitz der reichen Ausdrucksmittel dieses Instrumentalkörpers zu setzen. Dabei sehe er zunächst von allen weiteren Teilungen der Stimmen ab, d. h. er nehme die vier Stimmen: 1. Violine, 2. Violine, Viola und Bässe (Violoncello und Kontrabass in Oktaven gehend) zunächst als die vier ihm allein zur Verfügung stehenden Einheiten an, nur mit der Freiheit, den Kontrabass zeitweilig wegtreten zu lassen, während das Violoncello thätig bleibt. Auch verfüge er nach Bedarf über einzelne Doppelgriffe in den Violinen und eventuell auch Bratschen zur Markierung stärkerer Accente oder auch zur harmonischen Füllung. Die Jugendzeit unserer Symphonie im 18. Jahrhundert hat sich lange auf solche vierstimmige Behandlung beschränkt und selbst Haydn hat noch viele solche vierstimmige Symphonien geschrieben. Als Unterlage einer solchen ersten Übung wählen wir den ersten Satz von Haydns D dur-Klaviersonate (Nr. 26 meiner Ausgabe), der wohl an der Spitze einer solchen einfachen Symphonie hätte stehen können.

Mancherlei Erfahrungen, die wir beim Partiturspiel gemacht, werden uns hier zu statten kommen, wo es sich, wie ich wiederholt ins Gedächtnis rufe, darum handelt, in

der Klaviernotierung ein klaviermäßiges Arrangement von Ideen zu sehen, welche wir mit den reicheren Mitteln eines wenn auch nur auf Streichinstrumente beschränkten Orchesters vollständiger wiedergeben wollen. So ist z. B. gleich der beginnende Accord mit seinem vollen Griff in der linken Hand und dem zwei Oktaven davon abstehenden ersten Tone der Melodie offenbar ein Klavierarrangement eines starken Orchesteraccents, an welchem die rechte Hand vermutlich stärker (ähnlich der linken) beteiligt wäre, wenn sie nicht den thematisch wichtigen Vorschlag ausführen sollte und darum entlastet wurde. Auch die abgeschwächte Wiederholung dieses Accents im zweiten Takt ist offenbar auf klaviertechnische Rücksichten zurückzuführen; gemeint ist der Accent wieder ebenso wie zu Anfang, aber um der linken Hand den starken Lagenwechsel zu sparen, ist der Accord in höherer Oktave und nur mit drei statt mit vier Tönen gegeben. Wir werden also mindestens der zweiten Violine einen über die Saite gerissenen mit d² endenden D-dur-Accord geben, den die Bässe fundamentalieren und die Bratschen ergänzen können. Nun bemerken wir aber, daß der Vorschlag eis d in der ersten Violine als solcher kaum mehr eine Wirkung machen wird, da ihn der Accord der zweiten Violine verwischt, und ziehen daher vor, auch die erste Violine mit einem solchen Accord auszustatten. Der Versuchung, den dreistimmigen Satz der ersten Takte bereits zu vervollständigen, widerstehen wir zunächst, nehmen die Stelle als notengetrenn so gemeint, wie sie dasteht, und lassen erst Takt 3—4 die Celli (ohne Kontrabass) in der Unteroktave sich der Bratsche gesellen, aber zunächst ohne die Achtelbewegung mitzumachen. Bei der verstärkten Wiederholung Takt 5—8 werden wir die Sechzehntelbewegung natürlich — gestützt auf unsere Praxis im Generalbassspiel, in umgekehrter Anwendung der Erfahrung — nicht einstimmig wiedergeben, was eine Abschwächung statt einer Verstärkung bedeuten würde, sondern vielmehr durch doppelgriffiges Tremolo der zweiten Violine und mit Stützung der Bratschen durch die Bässe, sodaß der Anfang unserer Partitur so aussehen würde:

1. *Allegro con brio.*

Violino 1^o

Violino 2^o

Viola

Violoncello
e Contra-
basso

The musical score consists of four staves of music for a string orchestra. The top two staves are in G major, indicated by a key signature of one sharp. The bottom two staves are in F major, indicated by a key signature of one sharp. The time signature is 2/4 throughout. The music features various dynamic markings: 'sf' (sforzando) with a downward arrow, 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo). The notation includes eighth and sixteenth note patterns, as well as rests and slurs. The score is divided into two systems by a vertical brace.

Auch der zweite zum zweiten Thema überführende Satz (mit Halsabschluß in der Haupttonart) ist ganz ähnlich zu behandeln, indem die sforzati auf den Taktanfang vom Tutti gegeben werden, zunächst ohne Accorde, beim höher Hinaufrücken aber mit solchen, und die Sechzehntelbewegung im Tremolo einer Mittelstimme gewahrt wird. Das Tremolo auf d¹ kann durch Spiel auf zwei Saiten legato gefordert werden. Die Oberstimme erhält damit Achtel und weiterhin

sogar Viertelbewegung mit großem Staccato. Das Unisono der beiden letzten Takte wird natürlich durch Mithereinziehung der Celli und Kontrabässe ein vierfaches, mit dreifacher statt einfacher Oktavverdoppelung:

Musical score for strings, measures 1-6. The score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 1: The top two staves play eighth-note chords. Measure 2: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 3: The top two staves play eighth-note chords. Measure 4: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 5: The top two staves play eighth-note chords. Measure 6: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 7: The bass staves play eighth-note chords. Measure 8: The bass staves play eighth-note chords.

Musical score for strings, measures 7-12. The score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 7: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 8: The top two staves play eighth-note chords. Measure 9: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 10: The top two staves play eighth-note chords. Measure 11: The top two staves play sixteenth-note patterns. Measure 12: The top two staves play eighth-note chords. Measure 13: The bass staves play eighth-note chords. Measure 14: The bass staves play eighth-note chords.

Die geringfügigen Abweichungen dieser Bearbeitung vom Originale bedürfen kaum der Motivierung. Im ersten Takt zeigt der Klaviersatz nur einfache Tonrepetition auf a, im zweiten ebenso auf d (beide bei bleibender Harmonie D-dur). Die reicheren Mittel des Streichorchesters erlauben uns, a und d in beiden Takten tremolieren zu lassen. Im dritten Takt macht die zu sehr gewachsene Entfernung der Oberstimme von dem parallelgehenden Bass eine Verdoppelung des letzten in der Höhe wünschenswert, die wir der zweiten Violine übertragen und zwar in Sechzehnteln, da sonst der Ausfall der füllenden Doppeltremolo empfindlich bemerkbar werden würde. Zur weiteren Steigerung geben wir im vierten Takte der Bratsche das Tremolo wieder doppelt und vermeiden das abschwächende letzte g in der ersten Violine, statt dessen wir nach Analogie des zweiten Taktes das zu d³ herauftreibende eis wählen; das g übernimmt nun die Bratsche. Auch die über die Saiten gerissenen Accorde der ersten Violine in Verbindung mit der die lebhafte Figuration weiter führenden zweiten Violine und Bratsche, und dem sich heimlich mit Stützung des Halftones d fleißiger beteiligenden Kontrabass bedeuten eine weitere Steigerung, bis endlich das Unisono des gesamten Streichorchesters den Höhepunkt markiert, nach welchem jäh abgebrochen wird.

Das nun folgende zweite Thema (p dolce), die Vertretung des Barren, Weiblichen, verzichtet zunächst auf den Kontrabass und giebt den Celli und Bratschen die begleitenden Terzen; wenn wir von den beiden ersten Doppelschlagmotiven das eine der ersten, und das andere der zweiten Violine geben, und weiterhin die im Klaviersatz einfach gegebene Fortführung der Stimmen den beiden Violinen in Terzen zu teilen, so leitet uns dabei ein ähnliches Gefühl wie in Fig. 2, Takt 5—6 bei Verteilung der Oberstimme des Klaviersatzes an die beiden Violinen, nämlich die möglichste Vermeidung solistischer Wirkungen. Abgesehen natürlich vom Konzert, dessen Zweck die Sonderherausstellung eines Solo-Instrumentes ist, muß als eine ganz unerlässliche Eigenschaft des eigentlichen Orchestersatzes angesehen werden, daß konzertmäßiges Heraustreten einzelner Instrumente vermieden wird. Wenn auch die ersten Violinen die berufenen Führer der

Melodie im homophonen Satze sind, und ihre Massenbesetzung im Orchester eine eigentliche solistische Wirkung ausschließt, so wird man doch gern jede Gelegenheit benutzen, andere Stimmen an der Fortspinnung des Hauptfadens der thematischen Entwicklung zu beteiligen, z. B. indem man für die erste Violine Spikentöne des Klaviersatzes als lange Halbtöne herauszieht und damit die zweite Violine für die andern Elemente der Melodie frei bekommt u. s. w. Der weitere Verlauf des ersten Teils bietet dazu reichlich Gelegenheit (Fig. 3 vom sechsten Takte ab). Auch hier lassen wir wieder den Kontrabass seine Teilnahme vorsichtig vorbereiten (Takt 3—5, wo er den Harmoniegrundton, der im Klavierfag fehlt, zunächst pizzicato angiebt). Eine größere Freiheit erlauben wir uns Fig. 3, Takt 10—11, (die abgekürzte Wiederholung doppelt gezählt), indem wir die trillerförmige Figuration der beiden Mittelstimmen zum Teil durch accordisches Tremolo ersetzen; auch die Herausziehung der Bassstimme ist frei, aber fast geboten, wenn man die ganz entschieden nur klavermäßige Fassung der Stelle durch eine orchestermäßige ersetzen will, welche auf die folgenden Takte natürlich ungezwungen hinführt. In solchen Fällen die Grenze zu erkennen, wie weit man gehen darf, ohne der Zeichnung des Originals Gewalt anzuthun, ist freilich Sache künstlerischen Taks, aber gerade darum eine der lohnendsten und befriedigendsten Seiten solcher Instrumentierungsübungen. In noch höherem Grade rein klavermäßig sind die Takte 14 bis 18, die eine wichtige und volle Darstellung mit den Mitteln des Streichorchesters beanspruchen, welche unter möglichster Wahrung der Zeichnung des Originals sich immerhin ähnlich gestalten darf, wie hier geschehen:

3.

p dolce

p dolce

Vc.

p dolce

fp

fp

pizz.

mf

dim. *p* *cresc* *f*

f assai *p*

f assai *p*

p

f assai

ff

ff

p

f

A musical score for three staves, likely for a brass ensemble. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature is 3/4. The music is divided into six measures. Measures 1-2: Treble staff has eighth-note chords (F#7, B7, E7) with grace notes. Bass staff has eighth-note chords (D7, G7, C7). Alto staff has eighth-note chords (A7, D7, G7). Measures 3-4: Treble staff has eighth-note chords (F#7, B7, E7) with grace notes. Bass staff has eighth-note chords (D7, G7, C7). Alto staff has eighth-note chords (A7, D7, G7). Measures 5-6: Treble staff has eighth-note chords (F#7, B7, E7) with grace notes. Bass staff has eighth-note chords (D7, G7, C7). Alto staff has eighth-note chords (A7, D7, G7). Measure 6 ends with a repeat sign and a double bar line.

Das reizende kleine Schlußthema mit seine Wechsel zwischen Zweistimmigkeit und Vierstimmigkeit braucht nur glatt übergeschrieben zu werden wie es da steht; allenfalls wird man die Schlußtakte etwas rauschender ausstatten. Die Hinzufügung einer Mittelstimme im dritten Takt ist durch die Vergrößerung des Abstandes der beiden Stimmen (Dezime statt Terzen) beinahe zur Notwendigkeit gemacht.

4.

p *tr* *f*
tr *tr* *f*
p *f*
f
f

p *f*
p *f*
p *f*
f



Meldet sich schon bei diesen ersten Versuchen in des Schülers Phantasie das Bedauern, daß er nicht Bläser und Pauken zur Verfügung hat, um stärker kontrastieren zu können — um so besser; aber erst später, erst, nachdem er sich Routine in der vollen Ausnutzung der Mittel des Streichorchesters erworben hat, darf er diesem Oranje nachgeben. Es steht nichts im Wege, daß er auf einer höhern Stufe der Instrumentationsübungen seine alten Arbeiten wieder vornimmt und dieselben mit reicherem Mitteln uminstrumentiert. Dazu werden ihn besonders die Durchführungssteile Haydns anlocken, in denen die thematischen Gebilde in den verschiedensten Tonlagen auftauchen und Gelegenheit bieten, einzelne Instrumente als Gruppen (Holzbläser, Blech) bedeutsam hervortreten zu lassen. Aber auch diese Partien sind zunächst mit den beschränkten Mitteln des Streichorchesters allein zu bearbeiten. Das Bild wird doch auch bei dieser Beschränkung bereits ein ganz bedeutend farbenreicheres werden als in der Bleistiftskizze des Klavierjahrs. Wir geben hier noch die nur 20 Takte lange Durchführung unserer D-dur-Sonate, indem wir die Umschreibung des Restes des Satzes mit seiner teilweisen Transposition des Materials des ersten Teils dem Schüler

selbst überlassen, der die Aufgabe ohne große Mühe lösen wird. Ein Hauptgesichtspunkt für die Bearbeitung des Anfangs der Durchführung muß sein, daß auch das Streichorchester sich in Gruppen scheidet und nicht etwa einfach alle vier (fünf) Stimmen nur in verschiedenen Lagen herumspringen. Die ersten beiden Takte bringen das Hauptmotiv offenbar in Altlage (Mittellage), der dritte und vierte Takt verlegen es in den Bass; es wird deshalb in den ersten Takten unbedingt auf die Bassse zu verzichten sein, damit ihr Wiedereintritt im dritten Takte gebührend sich heraushebt. Dafür lassen wir Takt 3 die erste Violine schweigen. Die gebrochenen, rein klavermäßig figurativen Terzen Takt 4 sind natürlich in Tremolo zu verwandeln, aber nicht als Doppelgriffe, da das Quintenfolgen ergeben würde:



Wir werden daher lieber h, den Grundton der Harmonie von der 1. Violine und Bratsche tremolieren (und dazu noch vom Kontrabass aushalten) lassen, womit der schwirrende Effekt zur Genüge erzielt sein wird. Die folgenden Takte legen eine weitere Bereicherung der Stimmführung nahe. Sequenzbildungen so reicher Gestaltung wie diese:

wird man im symphonischen Orchestersatz niemals einer Stimme allein übertragen, da dieselbe sonst durchaus ein konzertmäßiges Ansehen annimmt. Es ist daher für solche Stellen Prinzip,

zwei oder mehr Stimmen an der Führung zu beteiligen, die sich wechselseitig übersteigen. Takt 4 von Fig. 5 legt nahe, nach Analogie der Terzenparallelen der 2. Violine und des Cello Takt 5—6 Sextenparallelen der beiden Violinen hinzuzufügen, wodurch sich die weitere Umgestaltung der Stelle ganz von selbst ergiebt. Die Steigerung der Mittel wird aber in Unbetracht des forte selbstverständlich den Bass mit 16' Verstärkung geben (Kontrabässe mit den Celli), und auch besonders für die Syncopen-Sequenz Takt 7 bis 10 höhere Lage der Violine heißen, d. h. wenn man nicht durch Umkehrung aus der Sekund-Terz-Sequenz eine Septimen-Sexten-Sequenz machen will, die Höherlegung beider Violinen um eine Oktave. Dadurch werden aber Fülltöne in der Mittellage unerlässlich, die in genügender Anzahl nicht wohl anders als durch Teilung oder doppelgriffiges Spiel der Violinen bezw. Bratschen zu beschaffen sind. Der Bassgang Takt 7 ff. ist echt streichermäßig (mit der Quarte wendend), und kann getreu beibehalten werden, ohne konzertmäßig zu wirken. Doch wird man seinen Anfang eine Oktave höher legen (da der moderne Kontrabass nicht weiter als 1^{st} E in die Tiefe reicht) und die erste Nachahmung eine Oktave tiefer, beim Schluß derselben aber die Bratsche mit heranziehen, um den Übergang der Sechzehntelfigur auf die Violinen besser zu vermitteln. Selbstverständlich ist wieder, daß die ersten Violinen den Gang behufs Vermehrung des Glanzes eine Oktave höher tragen, was wieder ein Mitgehen der zweiten Violinen in Sexten veranlaßt. Die wieder durchaus nur klaviermäßigen Takte 13—16 werden wohl am schicklichsten im festgeschlossenen accordischen Tremolo mit Verbreiterung des Gesamtumfangs wiedergegeben. Takt 17—18 können ziemlich getreu konzerviert werden, schmecken aber dann freilich etwas nach dem Ende einer Konzertkadenz, was in Kauf genommen werden muß, um die eigenartige Wirkung der beiden Schlußtakte zu konzervieren:

5.

5.

Treble: *p* *cresc.* *f* *p*
 Treble: *sf* *p* *cresc.* *f* *p*
 Bass: *sfp* *cresc.* *f* *p*
 Bass: Vc.

Treble: *sf* *cresc.* *f* *p*
 Treble: *sf* *p* *cresc.* *f* *p*
 Bass: *sfp* *p* *cresc.* *f* *p*
 Bass: Vc.

Bass: *p* *tr* *tr* CB.

meno f *cresc.*

meno f *cresc.*

meno f *cresc.*

Das kleine Largo, eigentlich nur eine Überleitung zum Schlußrondo, und dieses selbst mögen die an dem ersten Saite der Sonate gewonnenen Erfahrungen des Schülers weiter festigen. Das Largo giebt mehrfach Anlaß zur Einführung von Doppelgriffen für die dick gesetzten Accordaccente, die natürlich auf keinen Fall getreu übergeschrieben werden dürfen. Die Klavierwirkung solcher engen Lagen im Bass wie Takt 1, 7, 8, 10, 16 ist eben eine orchestermäßige, durch die Kombinationstöne den Schein größerer Tiefe weckende, und wird vollständig korrekt wiedergegeben, wenn das gewaltige Volumen der Kontrabässe in mittlerer Lagen vertreten ist. Es wird aber für den Anfangsaccord das D des Klaviers auch im Orchester keine Vertiefung erfahren, sondern nur eine Verdickung. Die gedrängte Lage der Töne über diesem D wird man aber jedenfalls aufgeben, höchstens (mit Benutzung der leeren Saite D des Kontrabasses) die Quinte DA für den Kontrabass und DA d für das Cello schreiben. Die dunkle Grundfarbe des Stückes verbietet, die Oberstimmen einer Oktave höher zu legen, höchstens könnte das vielleicht zu Anfang des zweiten Teiles und im viertletzen Takte (g b es, Accord der neapolitanischen Sexte) geschehen. Ein paar Andeutungen werden genügen, da alles übrige ohnehin streng vierstimmig von Haydn geschrieben ist und beinahe glatt übergeschrieben werden kann:

6. Largo e sostenuto.

dim.

f

sf

dim.

f

sf

dim.

Vc.

f

sf

dim.

CB. Takt 1. Takt 7-8.

sf

sf

sf

sf

sf

Takt 16.

2. Kapitel.

Das Instrumentierungsideal der Klassiker.

Wie bereits betont, ist das Streichorchester nicht nur für die ältere Praxis der Instrumentierung, sondern auch heute noch der eigentliche Fonds des Orchesters, vergleichbar den offenen Flötenstimmen mittlerer Mensur in der Orgel. Die mancherlei anderen Farben, welche das vollbesetzte Symphonie- und Operorchester aufweist, erhalten durch ihr Verhältnis zu der mittleren normalen Farbe des Streichorchesters ihre besonderen Werte. Wir haben keinen Grund, die Charakteristiken der einzelnen Instrumente, welche der Katechismus der Musikinstrumente giebt, hier auszugangsweise oder in extenso zu wiederholen oder zu paraphrasieren. Hier handelt es sich durchaus um praktische Anwendung der dort vermittelten Kenntnisse und Anschauungen. Wohl aber müssen wir betonen, daß zwischen der Beschränkung auf das Streichorchester allein und der modernen Art der Instrumentierung mit ihrer bewußten Ausbeutung der Besonderheiten der Klangfarbe nicht nur einzelner Instrumente sondern sogar einzelner Töne und Register derselben eine mittlere, diese Unterschiede mehr nivellierende Praxis liegt, die wir kurzweg als die normale oder grundlegende Verwendung der Bläss- und Schlaginstrumente im Orchester bezeichnen können. Um den Kern des Streichorchesters setzt sich also zunächst als reichere Umhüllung diese schlichte Verwendung der anderen Instrumente, wie sie die unvergängliche Litteratur der Symphonien der Klassiker festgestellt hat. Die Instrumentierung Bachs und Händels und ihrer Zeitgenossen ist noch ganz der Orgel-Registrierung analog, d. h. der Fonds des Orchesters (das Streichorchester) wird durch hinzunehmen von Blässern verstärkt und anders gefärbt. Die Blässer (Oboen, Flöten, Bagotte) haben aber keine selbständigen Partien, sondern spielen

unisono mit den Streichinstrumenten. Trompeten und Pauken, auch Hörner werden nur eingeführt, wo die beschränkte Skala ihrer Naturtöne Beteiligung am Thematischen gestattet, d. h. Sätze mit Trompeten sind von Hause aus trumpetenmäßig angelegt, so daß auch für sie dasselbe Prinzip (Mitspielen im Unisono) maßgebend erscheint. Hörner und Trompeten kommen aber auch schon bei ihnen zur Verwendung für mehr nur füllende Töne, machen dann aber (wie die Pauken) gewöhnlich den Hauptrhythmus des Themas mit. Wird ein Instrument oder ein Paar von Instrumenten (Flöte, Oboe d'amour, 2 Flöten u. a.) obligat behandelt, tritt es selbstständig heraus, so geschieht das fast immer für die Dauer eines ganzen Tonstückes, gleichviel ob eines vokalen oder rein instrumentalen. Auch hier ist die Herkunft vom Soloklavier der Orgel nicht zu erkennen. Die Klassiker der Instrumentalmusik (Haydn, Mozart, Beethoven) und ihre Vorläufer (die Mannheimer, auch schon Hasch u. a.) haben diese orgelmäßige Instrumentierung insofern durch eine neue Praxis ersehnt, als sie das, was für die Blechbläser wegen deren lückenhafter Skala sich als notwendig ergeben hatte, auch für die Holzbläser aus freier Entschließung durchführen, nämlich im Tutti die Abweichung vom Unisono mit den Streichinstrumenten durch Aushalten harmonischer Töne, so daß eine besondere Notierung der Bläserstimmen auch in der Partitur unerlässlich wurde. Nachdem damit erst einmal der Bann gebrochen war, erfolgte schnell eine weitere Verselbständigung der Bläser, indem ihnen mehr und mehr von denjenigen der Streicher abweichende selbständige Führungen und die Wege der Streicher kreuzende Gänge zugewiesen wurden. Doch bleibt eine eigentliche Individualisierung der einzelnen Bläser einstweilen noch ausgeschlossen und ein längeres solistisches Heranstreten eines einzelnen Instrumentes wird sogar mehr gemieden als in der vorausgehenden Epoche. Es wird nun Ihsus, Soli von Bläsern womöglich durch unisono mitgehende Streicher zu decken, d. h. ihre Spezial-Klangfarbe zu nivellieren. Dagegen schließen sich die Bläser nun gern zu selbständigen Gruppen zusammen, die gelegentlich die Streicher ablösen, wenn auch nur für wenige Takte. Da die Holzbläser ungefähr denselben Gesamtumfang beherrschen wie die

Streicher (allenfalls mit Ausschluß der höchsten Höhe und tiefsten Tiefe), so bilden sie je ein kleines Orchester für sich, das sehr wohl mit guter Wirkung aus seiner nur ergänzenden Stellung heraustreten kann. Mit einigen wesentlichen Beschränkungen (durch die Lücken der Naturskala der Hörner und Trompeten) kann das auch von den Blechinstrumenten gesagt werden.

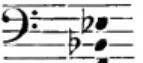
Ganz besonders wichtig wurde aber die Erkenntnis, daß der Klangcharakter der Blasinstrumente sich so stark von dem der Streichinstrumente unterscheidet, daß das Ohr beide Gruppen sehr wohl auseinanderhalten und eventuellen Durchkreuzungen der Stimmgänge der einen durch die andern Gruppen verfolgen kann, ohne irritiert zu werden. Damit war ein Mittel außerordentlicher Verstärkung der Plastik des Orchestersatzes gewonnen. Ebenso wohl wie sich auf dem Untergrunde von den Streichinstrumenten ruhig ausgehaltener oder in lebhaftem Tremolo oscillierender Harmonien melodische Linien oder rhythmische Figuren der Bläser scharf abheben, ebenso wohl oder noch besser zeichnen die Streichinstrumente scharf ihre Linien auf der lebhaft gefärbten Fläche gehaltener Bläser-Harmonien. Aber die Klassiker sind weiter gegangen und haben außer der Auseinanderlegung des Orchestertutti in die drei Gruppen der Streicher, Holzbläser und Blechbläser auch die einzelnen Stimmen im buntesten Wechsel aus dem Tutti heraustreten lassen, nicht mit pretentiösen Soli, wohl aber mit Einzelmotiven, die sich in das Ganze des thematischen Gewebes mit wirksamsten Ausdrucksnuancen einfügen. Ich erinnere nur an Stellen wie diese Beethovenschen:

6. a) Sinf. eroica.

b) A dur-Sinf.

Dieses Durchbrechen der kompakten Massivität des Orchestersatzes durch wechselndes Eingreifen anderer Instrumente ist die schönste Blüte der Instrumentierungskunst der Klassiker. In ihm verkörpert sich am deutlichsten die leitende Idee des durchgebildeten Stils der Klassiker: Zusammenschluß einer Mehrheit von Stimmen zur Einheit der Themenbildung, an der jede Stimme zu ihrer Zeit wesentlichen Anteil nimmt. Ganz etwas anderes, fast Gegenteiliges ist die auffällige Herausstellung einzelner Klangfarben für längere Melodien in der Musik der Romantiker, besonders in der Opern- und Programm-Musik, welche die Erweckung bestimmter Assoziationen durch den Charakter der einzelnen Instrumente beabsichtigt und damit bestimmte Vorstellungssreihen oder Gedankenketten zu veranlassen unternimmt. Unsere nächste Aufgabe ist, in das Verständnis der normalen nivellierenden Instrumentierungskunst der Klassiker einzudringen, d. h. über die Instrumente und Instrumentengruppen des Symphonieorchesters disponieren zu lernen in dem Sinne einer den Ausdruck nach Bedarf beliebig nuancierenden Farbengebung für eine nach rein musikalischen Gestaltungsprinzipien verlaufenden Entwicklung. Auch hierfür mag uns ein Satz einer Haydnischen Klaviersonate als Unterlage dienen, nämlich der Schlussatz der Es dur-Sonate Nr. 39. Das Orchester, über das wir verfügen, sei das vollständige kleine Symphonieorchester mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten, aber mit drei Pauken, um ohne Forderung zu schnellen Umstimmens nicht allzusehr im Gebrauch der Pauke beschränkt zu sein. Das Orchester würde ein großes sein, wenn wir vier Hörner und außerdem drei Posaunen bestimmten, ein Apparat, den der schlichte Satz aber nicht benötigt. Da es sich nicht um ein neu zu erfindendes Werk handelt, so fällt die Anlegung einer Orchester Skizze weg; diese Skizze ist eben in solchem Falle der fertig vorliegende Klaviersatz, in dem wir einen „Klavierauszug“ sehen. Dieser „Klavierauszug“ hat zunächst in der Phantasie für den reicheren instrumentalen Apparat eine lebhafte Vorstellung der durch ihn skizzierten Klangwirkungen zu erzeugen und ist zu dem Behufe wiederholt am Klavier zu spielen und alsdann mit der Absicht der Ausführung in Partitur zu lesen. Dabei

mag der Schüler (natürlich bei andern Arbeiten, die er nach dem Muster der vorliegenden in Angriff nimmt) sich Bleisteinzeichnungen machen, welche Instrumente bestimmen, denen die vom Komponisten notierten Tonreihen übertragen werden sollen. Zuerst denken wir natürlich an das Streichorchester als Hauptträger der thematischen Zeichnung. Da Haydn weiterhin selbst die führende Melodie bis zum dreigestrichenen f hinauslenkt, so müssen wir jedenfalls den Anfang in der Mittellage beibehalten. Natürlich geben wir zunächst die Melodie den ersten Violinen und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil dieselben regulär am besten und stärksten besetzt sind und auch bei gleicher Kopfzahl durch bessere Spieler und bessere Instrumente sich im Klangen den zweiten Violinen überlegen erweisen. Es ist das auch für das piano, ja für dies erst recht von Wichtigkeit, da der Melodiegang der ersten Violine deutlich erkennbar bleibt, auch wenn die zweite Violine mit begleitenden Fülltönen gelegentlich höher gerät wie z. B. hier gleich in den ersten Takt. Die umgekehrte Verteilung würde weit mehr Gefahr laufen die Aufmerksamkeit von der Hauptmelodie auf die langen Noten der Begleitung abzulenken. Daß die Begleitung sich nicht auf die bloße wiederholte Angabe des Grundtones beschränkt, mit welcher das Klavier mit seinen nachhallenden Tönen und starken ersten Overtönen auskommt, versteht sich nach unsren Erfahrungen vom Partiturspiel her von selbst. Wir werden also mit den Celli und Kontrabässen bereits die im Klaviersatz notierte Begleitung bewältigen und behalten für eine dem ruhigen Charakter des Anfangs entsprechende die Harmonie ergänzende weitere Füllung zunächst die zweite Violine und Bratsche übrig. Da über dem auf es ruhenden Bass zunächst nur Tonika und Dominante wechseln, so liegt der Gedanke nahe, auch die Hörner sich mit einem ihrem Klangvermögen entsprechenden Gange anschließen zu lassen (natürlich pp), und selbst die Heranziehung der Pauke zu leisem Markieren der Taktischwerpunkte wird in keiner Weise die Schlichtheit des Themas gefährden. Die Holzbläser werden in aufsteigender Ordnung den Horngang imitieren und entsprechend dem zweimaligen Verlaufen des Anfangs ins pianissimo mit Generalpause verschweben

lassen. Durch eine solche Art der wechselnden Heranziehung der Bläser werden wir gleich zu Anfang dem Prinzip gerecht, das Haydn zuerst in die Instrumentierung gebracht hat, nämlich der Vermeidung zu dicker Klangwirkungen durch wechselndes Pausieren einzelner Instrumente. Statt der ganzen Noten des Klavierbasses werden wir anfangs lieber uns begnügen, dem Kontrabass den Grundton in der Länge punktierter Viertel angeben zu lassen, entsprechend der Länge der Endungen in der Melodie. So wird also der Anfang unserer Partitur, die wie gesagt der Schüler besser nicht als Skizze, sondern mit vollzähligen Systemen anlegt, das Aussehen von Fig. 7 bekommen. Anstatt der Tonart des Originals hätten wir ja eine den Streichinstrumenten bequemere und glänzendere, nämlich D dur oder gar E dur wählen können. Indessen ist ja auch Es dur noch eine dem Orchester bequem zugängliche Tonart, die besonders gern gewählt wird, wenn auch Posaunen disponiert sind. Obgleich wir auf solche verzichtet haben, wollen wir doch die Tonart des Originals festhalten und werden daher für Es-Hörner und B-Klarinetten zu schreiben haben. Für die drei Pauken werden wir zunächst die Stimmung in  verlangen, da die Takte 5—8

die Verfügung über den Ton F wünschenswert machen, Tonika und Dominante aber (es und B) die selbstverständlichen Hauptrequisiten der Pauke sind. Wir schreiben die Pauken natürlich nicht in älterer Manier transponierend (G c mit dem allgemeinen Sinne von Dominante Tonika der herrschenden Tonart), sondern notieren die Töne, die wir haben wollen. Statt des kurzen $\frac{2}{4}$ -Taktes des Originals schreiben wir den ausgiebigeren  vor:

7. *Presto.*

2/4 time, B-flat major (two flats).

Measure 1: *p*, *dim.*

Measure 2: *p*, *dim.*

Measure 3: *p*, *dim.*

Measure 4: *p*, *dim.*

Measure 5: *p*, *dim.*

Measure 6: *dimin.*, *pp*

Measure 7: *dimin.*, *pp*

Measure 8: *dimin.*, *pp*

Takt 5—8 könnten zwar heute, wo die Hörner die chromatische Skala beherrschen, ganz getreu als Transposition von Takt 1—4 als Sekundtransposition von Takt 1—4 mit genau derselben Instrumentierung gegeben werden. Das wäre aber ein wenig orchestermäßiges Verfahren und geradezu eine Bloßstellung der rosalienartigen Nachbildung der Stelle. Die Palette des Orchesters ist aber reich genug an Farbenmischungen, um gerade solchen Reproduktionen durch geringfügige Veränderungen der Besetzung einen besonderen Reiz zu geben. Vor allem wird ein seinfühliger Musiker vermeiden, die schöne Wirkung des Hornganges der Takte 1—2, der lauter Naturtöne benutzt und eben durchaus aus der Eigenart des Instruments heraus sich ergab durch die Verschiebung in eine dem Instrument von Natur fremde Lage abzuschwächen. Wir werden daher für die analoge Gestaltung der Bläserpartie in den zweiten vier Takten vom Horn ganz absehen und statt dessen die Instrumente, welche Takt 1—4 nicht beteiligt waren, mit heranziehen, dabei in der Höhe mit den Oboen anfangen und in der Tiefe mit den Fagotten enden. Wenn wir dabei der Trompete einen pp-Halteton geben, so geschieht das einsteils im Hinblick auf die diesmal weggebliebenen Hörner und andernteils, damit auch dieses allein noch nicht vorgestellte Element der Besetzung sich in dezentester Weise anmeldet. Für solche einzelne Haltetöne verfügt die Instrumentierung selbstverständlich über den ganzen Umfang der Ventilinstrumente. Überhaupt bitte ich die Bemerkung bezüglich des Hornganges nicht misszuverstehen. Wenn wir in Anbetracht der Schlichtheit des Anfangs uns scheutzen, die chromatische Einrichtung der heutigen Hörner heranzuführen, so wollen wir doch uns keinesfalls damit die Hände binden und etwa die Möglichkeit unbenutzt lassen, hornmäßige Gänge auch in anderer Lage als derjenigen der gewählten Stimmung des Instruments einzuführen. Ich verweise diesbezüglich auf den Katechismus der Musikinstrumente S. 71. Für Horn- und Trompetensansaren, in denen die Natur der Instrumente speziell zur Geltung gebracht wird, sollte man häufigeres Wechseln der Ventile jedenfalls meiden. Außerhalb der Sphäre solcher Herausstellung der Sonderart des Instruments aber ist keinerlei Grund vorhanden, die

Benuzung der zur Verf $ü$ gung stehenden Tongebungen einzuschränken. Wir schreiben also:

8.

The musical score consists of ten staves of music for a single instrument. The music is in common time. The dynamics and performance instructions are as follows:

- Staff 1: *p*, *dim.*
- Staff 2: *p*
- Staff 3: *p*, *dim.*
- Staff 4: Blank
- Staff 5: Blank
- Staff 6: *pp*, *Ia*
- Staff 7: *pp*
- Staff 8: *mp*, *dim.*
- Staff 9: *p*, *dim.*
- Staff 10: *p*, *dim.*

A page of musical notation for orchestra, showing multiple staves and measures. The notation includes various instruments like strings, woodwinds, and brass, with dynamics, articulations, and performance instructions. The page is numbered 41 in the top right corner.

The musical score consists of eight staves, each with a key signature of two flats (B-flat major or A-flat minor) and a common time signature. The staves are grouped into four pairs by a large brace on the left side of the page. The first two staves (top pair) begin with a dynamic of p (pianissimo). The third staff (middle pair) features a dynamic of f (fortissimo). The fourth staff (bottom pair) begins with a dynamic of p (pianissimo). The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and slurs. Articulation marks like dots and dashes are present on several notes. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff. The page is numbered 41 in the top right corner.

Diese beiden viertaktigen Ansätze bilden zusammen gleichsam nur die beiden Anfangsaccorde einer Kadenz (T—Sp), welche durch die ersten Takte des forte zu Ende gebracht wird (D—T). Man beachte die Stufenfolge der Anfangsmotive (Fig. 7 sechsmal g, Fig. 8 sechsmal as, Fig. 9 sechsmal b). In der Bearbeitung für Orchester muß nicht notwendig dieses sechsmalige b den Bassen gegeben werden, wenigstens steht nichts im Wege, dasselbe auch den Blechinstrumenten und Pauken mit zu übertragen, da es offenbar auf Mächtigkeit desselben abgesehen ist. Da das Motiv in direkter Parallele zu den beiden vorausgehenden Anfängen (Takt 1 und 5) steht, so ist natürlich auch seine Lage im Takte ebenso zu bestimmen und daher die in meiner Ausgabe (bei Augener & Cie.) vorgenommene Erhebung der ♭ Pause durch $\mathfrak{L} \mathfrak{L} \gamma$ falsch. Trotzdem ist das weiterfolgende dort richtig notiert, da das letzte b zwar auf einen Taktanfang fällt, aber der gleichzeitige Einsatz der Sechzehntelbewegung der Oberstimme die schwere Zeit zur leichten umdeutet. Nur wenn man diese Zusammenschiebung von Ende und Anfang begreift, kommt man glatt über die Stelle hinweg und würdigt ihre volle Schönheit. Natürlich muß das in der Oberstimme laufende Thema auch bereits bei dem vorletzten b mit seinem vollen Begleitapparat einsetzen; daß dieser Begleitapparat in seinem wesentlichsten Teile, nämlich dem Bass, aus dem Hauptthema des Anfangs abgeleitet ist, bildet eins jener wunderbaren Ergebnisse der künstlerischen Inspiration, vor denen schließlich der Komponist selbst erstaunt steht, da sie Zeugnis ablegen für ein in seinem Schaffen jenseits des bewußten Willens gebieterisch waltendes Gesetz logischer Folgerichtigkeit und ideeller Einheitlichkeit.

9.

f *rit... a.t.*

rit... a.t.

f *tr*

a.t.

rit.

f

f *rit... a.t.*

f

più f

più f

tr

più f

più f

A page of musical notation for orchestra, featuring six staves of music. The staves are grouped into two sections by large curly braces. The first section contains three staves, and the second section contains three staves. The notation includes various dynamics and articulations, such as *ff*, *tr*, and *p*. The music consists of measures with different note values and rests, separated by vertical bar lines.

Wie leicht zu sehen, ist das Thematische



hier zum Kontrapunkt geworden und wirkt durchaus nicht wieder ebenso wie in den ersten Taktten, da der die Kadenz abschließende Violingang mit zwingender Gewalt die Lage im Takte umgekehrt zu verstehen zwingt als dort, nämlich so, daß die tonische Harmonie auf die schwere und die Dominante auf die leichte Takthälfte fällt. Daß wir hier sehr früh bereits zu einem vollen *Tutti* unseres Orchesters gedrängt werden, ist durchaus nichts Abnormes. Gar mancher *Symphoniesatz* tritt ja gleich zu Anfang mit seiner vollen Wucht auf; der vorliegende *Satz* hat aber so viele Partien, welche das volle *Tutti* ausschließen, daß es durchaus falsch wäre, demselben hier auszuweichen, wo die Klavierskizze so deutlich den starken *Gegensatz* zu den Anfangstakten durch das verlangte *forte* und *fortissimo* und die rauschende *Schzehntelfiguration* fordert. Sogleich die nächste Fortsetzung verweist uns ja wieder auf zartere Farbengebung. Der kantabile *Neuanfang* wiederum nur einer Stimme fordert dazu heraus, ihn einem Holzblasinstrument zu übertragen. Von der ersten *Violine* gebracht, wie der allererste Anfang des *Satzes*, würde er seine offenbar beabsichtigte Kontrastwirkung gegen diesen, die sich ja auch im Wechsel des Tongeschlechts (C moll — mit der Absicht der Überleitung zur Dominanttonart nach der bekannten Formel: T — Tp = Sp — D — T) und in der Chromatik ausspricht, zum guten Teile einbüßen. Aber welchem Instrument sollen wir ihn geben? Die Flöte fällt nach dem starken *Tutti* gar zu sehr ab; für Oboe oder Klarinette aber liegt er etwas hoch, wenigstens würde er „hoch“ klingen, höher als beabsichtigt ist. Hier müssen wir uns über ein Phänomen der Instrumentalwirkungen völlig klar werden, daß in vielen ähnlichen Fällen Berücksichtigung fordert und dessen Nichtbeachtung zu unangenehmen Täuschungen Anlaß giebt. Ich meine die relative Höhenwirkung von Melodien oder Melodieteilen je nach der Lage auf dem Instrument, daß sie vorträgt. Jedes Instrument wie auch jede Singstimme hat eine Mittellage, deren Tongebung schlicht, d. h. relativ weder hoch noch tief klingt, z. B. klingt der Tenor

in der Mitte der eingestrichenen Oktave hoch, der Sopran dagegen in derselben Lage tief, der Alt weder hoch noch tief sondern schlicht. Von den Holzblasinstrumenten klingt nur die Flöte in der Lage unseres Themas schlicht. Wollen wir die Stelle der Oboe geben, so müssen wir sie eine Oktave tiefer legen, wo das Instrument seinen herzgewinnenden Ausdruck hat. Über die Fortsetzung werden wir ohnehin anders verfügen, um ein dem symphonischen Prinzip widersprechendes längeres Solo zu vermeiden, auch Oktavenverdopplung anwenden und damit in die Lage des Originals zurückkommen. Über die Begleitung verfügen wir natürlich bezüglich der Lage noch freier, binden uns vor allem nicht an die Grenzen in der Tiefe. Auch dafür mag uns die obige Überlegung den Blick ein für allemal freier machen und falsche Skrupel beseitigen. Denn Mittellage, hohe Lage und tiefe Lage sind eben bei Orchesterwirkungen wesentlich zu erweiternde Begriffe. Vor allem wird immer in Frage zu ziehen sein, welcher dynamische Grad beabsichtigt oder zweckdienlich ist; stärkere Wirkungen bedingen immer auch zugleich eine effektive Verbreiterung des in Anspruch genommenen Tongebietes, machen Oktavenverdopplungen oben und unten wünschenswert, d. h. entfernen sich stärker von der Klavierpraxis. Nehmen wir für unsere Stelle als Bass das Cello (ohne Kontrabass) in Anspruch, so wird die Originallage zwar technisch denselben nicht unbequem sein, aber sie wird „hoch“, d. h. prounzisiert klingen und auffälliger hervortreten, als hier erwünscht ist. Daß ein Orchester-Sforzato (Takt 3) mit der Dreistimmigkeit nicht auskommt, ist uns bereits hinlänglich geläufig. Vollends muß die anschließende zweistimmige Synchronstelle (f) eine ganz gründliche Einarbeitung orchesteraler Füllung erhalten. Wir haben also wieder in erfreulichster Weise freie Hand, Beiwerk zu erfinden, das dem gegebenen thematischen Material das erforderliche Relief giebt. Dabei halten wir nur an unserm Hauptgrundsatz fest, daß Streichorchester als Fonds zu behandeln, ihm die Hauptzeichnung zu übertragen und gehen daher thunlichst bald von der Herstellung einzelner Bläser wieder zur Verschmelzung des Bläserklanges mit dem Streicherklang über.

10.

10. 20

p *cresc.*

I^o dolce c. espr. *dim.*

1^o p *cresc.*

p cresc.

p cresc.

Vc.

50

f

f

f

cresc.

mf *cresc.* *f*

poco cresc. *mf*

f

f

f

dim.

pp

dim.

p

dim.

p

dim.

p

4*

Der mit dem Ende der Figur erreichte Halbschluß auf dem f Duraccord bedeutet natürlich die offene Thür für das zweite Thema. Daß auch der Kern des zweiten Themas den Rhythmus  hat, sei nicht übergangen.

Auch darin manifestiert sich wieder die strenge Logik der Erfindung und Arbeit des späteren Haydn. Das für das zweite Thema eigentlich charakteristische intimere, gemütvollere adagioartige Wesen zeigt sich erst von der Fermate ab in den starken Dehnungen der Vorhaltsnoten und den fadenartigen Terzengängen, die man sich etwa so geschrieben denken muß, um sie ganz zu verstehen:



Daß auch hier die Bläser wieder charakteristisch heraus-
treten müssen (und zwar Klarinetten!), ist wohl nicht zweifel-
haft. Die sforzati der ersten Takte von Fig. 11 markieren in
unzweideutiger Weise Motivansänge und wirken, wenn sie
neu einsetzende Stimmen bringen, wie am Abendhimmel auf-
blinkende Sterne oder wie aufbrechende Blütenknospen. Natürlich
werden wir sie benutzen, um allmählich Stimmen anzuameln
für das ff-Tutti, das nicht unerwartet hereinbrechen darf, zumal
es ja wieder nur sehr kurz ist. Die Hauptmelodie dieses Tutti
bringen wir wohl zweckmäßig in Einklang mit den Parallel-
stellen, die statt der Sexte (f f f f f | a b) eine Quarte zeigen
(c c c c | g as c.), die späterhin abs fallen würde, wenn
zuerst an entsprechender Stelle die Sexte deutlich heraus-
gestellt wäre. Wir geben also der 1. Violine die Form
d d d d d | a b, die vielen f der 1. Flöte, der Klarinetten,
der Hörner und Trompeten werden aber dem Original
nichtsdestoweniger gerecht und erklären zugleich, wie Haydn
darauf kam, als obersten Ton des Griffes der rechten Hand
f zu schreiben. Für ihn handelt es sich nur um möglichst

die und voll gesetzte Markierung der Stellen (die natürlich auch wieder dem Anfangsmotiv entsprungen ist). Daß wir Takt 5 ff. mehrmals die Instrumentierung wechseln, versteht sich nach dem bisher entwickelten Gesichtspunkten von selbst (Takt 5—7 Fagotte und Klarinetten in der Oktave verdoppelt durch Oboen und Flöten, Takt 8 Streichorchester, Takt 9—11 wiederum Holzbläser, aber ohne Flöten). Ein Problem stellen die Takte 12—18 von Fig. 11, die im Klaviersatz eine klavermäßige einstimmige Figurationsform zeigen, welche keinesfalls beibehalten werden kann. Dieselbe macht ausgiebigen Gebrauch davon, daß auf dem Klavier die Töne nachhallen, so daß aus den einander folgenden Sechzehnteln sich volle Accorde ansammeln. Das verhältnismäßig volle der Klangwirkung (forte verlangt) bedingt in der Wiedergabe durch das Orchester zum mindesten neben der Figuration ausgehaltene Harmonien. Der Höhepunkt (bei Erreichung des Ges dur=Accords) hat entschieden Anspruch auf das *Tutti*=ff. Wir werden deshalb zur Untermalung wieder das Streichorchester heranziehen, und zwar gleich in voller Breite vom Kontrabass bis hinauf zu den ersten Violinen; lassen wir die weit gelegten Harmonien auf der Stelle tremolieren, so gewinnen wir noch die Möglichkeit, den Holzbläsern eine leichte Umgestaltung der Harpeggien des Klaviersatzes zu übertragen, wenigstens für die beiden wichtigsten Takte 12—13. Hörner und Trompeten werden zur Füllung angewendet, und sogar die Pauke kann zur Mitwirkung herangezogen werden. So gewinnt die Stelle das Aussehen:

11.

11.

mfp *cresc.* *ff*

sp *fp* *ff*

a 2 *fp* *ff* *a 2* *ff*

pp *eresc.* *ff.*

mp *p* *cresc.* *ff*

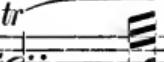
mf *p* *cresc.* *ff*

p

A page of musical notation for a string quartet, featuring six staves of music. The notation includes various dynamics such as *sf* (sforza), *poco f*, and *tr* (trill). Time signatures change frequently, including 2, 3, and 4. The music consists of six staves, each with a different clef (Bass, Alto, Tenor, Soprano, and two Bass staves for the cello and double bass). The notation is dense with notes, rests, and bar lines, typical of a complex musical score.

tr.  2.
 dim.

mf
 doli e espr.

tr.  poco f.
 dim. poco f.

1^o
 p  2^o p

2^o.
 p tr. dim. pp 

p

p

p

p

a 2

p *cresc.*

a 2

p *cresc.*

dim. *p* *cresc.*

p *cresc.*

p

p

mf

p *mf*

Vc. *p* *mf*

p *mf*.

This page of musical notation is for an orchestra, specifically featuring the strings. The score is organized into ten staves, each representing a different instrument or section of the string section. The instrumentation includes Violin 2, Cello/Bass, Violin 1, and another section of Violin 2 and Cello/Bass. The notation is dense with musical symbols, including various note heads, stems, and beams. Dynamics are indicated throughout, such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), 'cresc.' (crescendo), and 'dim.' (diminuendo). Articulations like staccato dots and slurs are also present. The page number '57' is located in the top right corner. The overall layout is typical of a printed musical score, with staves aligned vertically and dynamics placed above or below the staves as appropriate.

A page of musical notation for a string quartet, featuring five staves of music. The notation includes various dynamics and markings, such as *cresc.* (crescendo), *tr.* (trill), and slurs. The music consists of six measures per staff, with the first measure of each staff being a repeat of the previous one. The staves are grouped by a brace, and the music is set against a background of vertical bar lines.

Measure 1 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

Measure 2 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

Measure 3 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

Measure 4 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

Measure 5 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

Measure 6 (repeated):

- Top staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Middle staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).
- Bottom staff: *cresc.* (measures 1-2), *tr.* (measures 3-4), *cresc.* (measures 5-6).

1

tr *tr*

ff

ff

ff

ff

ff

ff

tr

p

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff

Für den Schluß des ersten Teiles ist es nun ratsam, daß Orchester straffer zusammenzufassen, und abermalige Individualisierungen der Bläser zu vermeiden; ohne ein paar neue Stimmenansammlungen geht's freilich nicht ab, aber wir werden dieselben so einrichten können, daß Bläser und Streicher gleichzeitig in einer größern Zahl hinzutreten. Wir werden also nicht einfach wie im Klaviersatz das Motiv



aus tieferer allmählich in höhere Lage hinauf führen, sondern nur immer mehr Instrumente mit denselben immer höher eintretenden Motiven einsetzen lassen, während die alten bleiben, so daß ein Übereinandertürmen der Stimme stattfindet, das am besten durch allmählichen Hinzutritt immer mehr tieferer Stimmen zur Verstärkung des fortgesetzt repetierten es sekundiert wird. Umgekehrt im Nachsatz (Fig. 12, Takt 5—8), wo das es durch immer höhere Stimmen aufgenommen wird. Takt 3—4 ist ein besonderer Orchestereffekt durch Haydns Klaviersatz nahe gelegt, nämlich das Nachschlagen einer der beiden Hauptgruppen der Instrumente (Streicher und Bläser) mit denselben Harmonien; wir wenden die beiden Hauptmöglichkeiten in kurzen Abständen an, nämlich Takt 3 das Nachschlagen der Streicher und Takt 9 das Nachschlagen der Bläser.

2. Kapitel.

62

f

p

sp

p

sp

p

sp

A page of musical notation for a string quartet, featuring four staves of music. The notation includes various dynamics such as *fp* (fortissimo), *fpp* (fortississimo), and *fpz* (fortissimo with a fermata). Articulations include accents and slurs. The music consists of measures 11 through 18, with measure 11 being a repeat of measure 10. The notation is dense, with many notes and rests on each staff.

64

ff

a2

ff

ff

cresc.

p cresc.

tr. ff

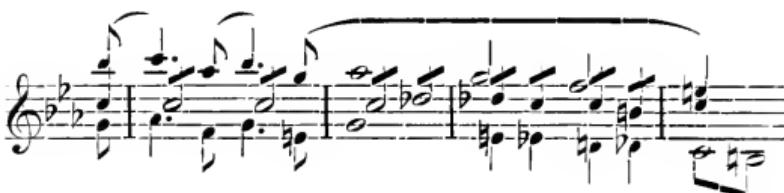
cresc.

cresc. ff

cresc. ff

cresc. ff

Für die Durchführung können wir uns wieder auf einige Bemerkungen allgemeiner Natur beschränken und dürfen die Ausarbeitung dem angeregten Interesse des Spielers überlassen. Der bunte Wechsel in der Wahl der Instrumente ist dabei durchaus freizugeben, wenigstens soweit dabei gesonderte Motive deutlich erkennbar sind. Dagegen versteht es sich von selbst, daß sequenzartige oder synkopierte, ligierte Bildungen wie diese:



die einmal gewählte Lage und Instrumentation wahren müssen und höchstens den Hinzutritt von Verstärkung oder das Verstummen solcher zulassen. Der schwierigste Teil der Aufgabe ist jedenfalls die Instrumentierung der langgestreckten Stelle, wo in der rechten Hand Tonleitergänge von Sechzehnteln laufen und die linke die Harmonie markiert. Hier wird alles aufzubieten sein, um zu vermeiden, daß durch 18 Takte oder gar noch länger etwa der ersten Violine fortlaufend die Melodie übertragen wird. Vielmehr muß zum mindesten die zweite Violine an der Führung des Hauptfadens mitbeteiligt werden, auch Oktavverdopplungen oder mitgehende Bläser sind in Frage zu ziehen, um das Einerlei zu durchbrechen und eine wirksame Steigerung zu stande zu bringen.

Nur ein paar Takte mögen anzeigen, wie das etwa geschehen kann. Absichtlich ist die Instrumentierung etwas voll genommen, um zu zeigen, was schließlich aus der dünnen Klavierskizze sich herausziehen läßt. Hält der Schüler nur fest, daß er mit der Phantasie arbeiten muß, daß er stets sich aufs lebendigste vorstellen muß wie das Orchesterstück, dessen Klavierskizze ihm vorliegt, klingen soll, so wird er in der Wahl der Ausdrucksmittel nicht allzusehr schwanken, sondern Steigerungen und Decrescendi bestimmt im Anschluß an das vorgestellte Klangbild disponieren.

10

5*

a2

p

♩ = 120

f

ff

A page of musical notation for a string quartet, featuring four staves. The notation includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic signs. The staves are separated by vertical bar lines and some horizontal bar lines, indicating measure boundaries. The music consists of a series of notes and rests, with some notes having stems pointing up and others down. The notation is typical of classical string quartet music, with its characteristic rhythmic patterns and harmonic structure.

1. f

2. 6/16

3. 16/16

4. sustained note

5. sustained note

6. tr

7. 6/16

8. 16/16

9. sustained note

10. sustained note

Überblicken wir die bisherigen Ergebnisse unserer Versuche, einen Klaviersonatensatz in einen Symphoniesonatensatz zu verwandeln, so lassen sich dieselben etwa in folgender Weise rubrizieren.

I. Der eine Vielheit verschiedener Instrumente umfassende Orchesterapparat ermöglicht viel stärkere Unterschiede der dynamischen Wirkung und eine weit größere Zahl bemerkenswerter Zwischenstufen zwischen den Extremen als das wenn auch auf der Höhe des modernen Pianofortebaues stehende Klavier. Deshalb muß der Ansänger in der Instrumentierung sich sehr hüten, für alle stärkeren Accente immer gleich das ganze Tutti forte zu verwenden. Jedes kleine Ensemble, auch z. B. das von nur zwei oder drei Holzblasinstrumenten, beherrscht bereits eine ganze Skala verschiedener dynamischer Grade und ist wenigstens im stande, die für den lebenswahren Ausdruck der Melodie nötigen Schwundungen und Minderungen zu geben. Es würde aber freilich eine starke Verlängernung des symphonischen Charakters sein und eine Verirrung auf das Gebiet der Kammermusik bedeuten, wenn man für längere Strecken eines Orchesterwerks mit solcher Beschränkung auf ein paar Soloinstrumente vorlieb nehmen wollte. Vielmehr wird man die Anwesenheit des größeren Apparats dadurch in der Erinnerung lebendig erhalten, daß man längere Melodien mit Wohlbedacht in Abschnitte zerlegt, die sich durch die Instrumentierung unterscheiden, sei es, daß man die Melodie wirklich an andere Instrumente abgibt, oder aber (wo das nicht thunlich erscheint) andere Instrumente mitgehen läßt, so daß wenigstens ein Wechsel der Farbe stattfindet. Die besten Werke der Klassiker enthalten zwar Beispiele in Menge, wo die erste Violine andauernd die Führung behält, und wir müssen das ohne Rückhalt als normal anerkennen, solange nur Streichinstrumente beschäftigt sind und eine Art homophoner, chormäßiger Satz stattfindet, in welchem die Oberstimme sozusagen im Namen aller spricht. Aber schon eine lebhaftere Figuration der Oberstimme giebt derselben leicht etwas solistisches, das auch durch die Massenbesetzung der ersten Violine im Orchester nicht ganz aufgehoben wird und es

erwünscht macht, daß andere Faktoren sich rivalisierend bemerkbar machen, sei es, daß bei Steigerungen die Flöten in der Oktave oder die Oboen im Unisono sich anschließen oder daß die zweite Violine sich in Oktaven oder auch Terzen und Sexten ganz oder teilweise der ersten gesellt. Ja, es ist schon ein wichtiges Mittel, solistischen, konzertmäßigen Wirkungen vorzubeugen, wenn die harmoniemachenden, tieferen Streichinstrumente wenigstens durch Auflösung langer Noten in Tremolo wenigstens die rhythmische Bewegung der Oberstimme gleichfalls annehmen.

II. Wie die Reduzierung eines vielstimmigen Orchesterwerks ja schon die Umarbeitung eines Streichquartetts für das zweihändige Klavierspiel oftmals den Verzicht auf das reiche Leben selbstständig geführter Mittelstimmen notwendig macht oder doch wenigstens eine erhebliche Einschränkung in der Entfaltung solcher kontrapunktischen Mittel bedingt (vgl. den Katechismus „Partiturspiel“), so eröffnet umgekehrt die Übertragung eines für Klavier zu zwei Händen entworfenen Tonstücks auf die reichen Mittel des Orchesters eine Fülle von Möglichkeiten interessanterer Ausgestaltung des Beiwerks, sei es durch Einführung von sich den Stimmen des Klaviersatzes anschließenden Parallelstimmen (in Terzen oder Sexten oder zwischen beiden wechselnd), sei es durch Entwicklung von ihren eigenen Gang nehmenden neuen Kontrapunkten. Daß hier die Gefahr droht, des Guten zu viel zu thun, ist freilich nicht zu übersehen. Gerade darum sind aber solche Instrumentierungen von fertig vorliegenden Klavierwerken guter Meister eine ausgezeichnete Schule für den angehenden Komponisten. Aus der pietätvollen Scheu, dem Werke eines anderen Gewalt anzuthun und dessen ursprüngliche Zeichnung durch zu dicke Übermalungen unkenntlich zu machen und zu verwischen, wird sich ein geschärftes Unterscheidungsvermögen für natürliche Ausgestaltung, Füllung, Ergänzung auf der einen Seite und radikale Umgestaltung, Überladung, Erdrückung auf der anderen Seite entwickeln. Handelt es sich um die Ausarbeitung eines Entwurfs eigener Erfindung, so kann ihm zwar nicht das Recht bestritten werden, daraus zu machen, was er will; aber es ist wünschenswert, daß er fortgesetzt sich deutlich bewußt bleibt, was er

will, und daß ihm nicht gegen seinen Willen durch übermäßige Belastung mit Füll- und Gegenstimmen seine eigenen Ideen sich in etwas ganz anderes verwandeln. Im allgemeinen kann man sagen, daß je stärker die Instrumentierung, desto einfacher das Gewebe der Stimmen gehalten werden muß, wenn es durchsichtig bleiben soll. Deshalb ist durchschnittlich die Faktur für Streichquartett, -Quintett &c. erheblich komplizierter als die für ein voll besetztes Orchester.

III. Alles das, was im Quartettstil wie auch im Miniaturklavierstil als „zu orchestermäßig“ getadelt wird, ist natürlich eben darum vielmehr am Platze, wo es sich um das Orchester handelt. Eine solche, nur im Orchesterstil gut geheizte Manier ist z. B. das accordische Tremolo. Daß dasselbe klaviertechnisch andere Formen annimmt als für die Streichinstrumente, ist im Katechismus des Partiturspiels ausführlich dargelegt. Für Streichinstrumente tritt es gewöhnlich in der Gestalt der stark wiederholten Angabe derselben Töne, auch in Doppelgriffen auf:



Daß Accorde von drei Tönen (auf drei Saiten gleichzeitig) auf den heutigen Streichinstrumenten mit ihren stark gewölbten Stegen in solcher Form nicht tremoliert werden können, ist selbstverständlich. Schrieb man früher dergleichen (a), so war ein Hin- und Her-Arpeggieren gemeint (b), das aber nicht als orchestermäßig anerkannt werden kann, vielmehr durchaus solistisch virtuos wirkt, d. h. in das Solo-Konzert gehört:



Den Blasinstrumenten ist natürlich das Tremolo auf der Stelle ganz versagt und nur als schneller Wechsel zweier Töne möglich; wirken dabei mehrere Bläser zusammen, so sind ähnliche Bildungen wieder möglich, welche das Klavier an die Stelle derjenigen der Streichinstrumente setzt:



Solche Führungen sind natürlich auch für die Streichinstrumente sehr wohl möglich; dieselben unterscheiden sich aber viel stärker als das Klaviertremolo von dem durch Bogenwechsel von Note zu Note hervorgebrachten Tremolo der Streicher. Das fortgesetzte Artikulieren jeder neuen Tongebung durch den Strichwechsel bringt etwas heftig erregtes, oscillierendes in die Klangwirkung, das wohl durch Einzelanschläge des Klaviers auch bei dem Tremolo der letzten bezeichneten Art eine Art Erfolg findet, nicht aber durch das Hin- und Hergehen auf mehreren Tönen mit fortgehenden Bogen und noch weniger auf den Blasinstrumenten, wo der Atemabschluß durch den Wechsel der Tonhöhe keinerlei Unterbrechung erleidet. Die Form bei b kommt deshalb dem wirklichen Aushalten der beiden Töne (e c) sehr nahe und unterscheidet sich nur dadurch, daß sie doch erkennbare Sechzehntelbewegung hat.

Die im Klaviersatze so geläufigen durch eine oder gar mehrere Oktaven laufenden Arpeggien.





sind durchaus als spezifische Klaviermanieren zu betrachten und im Orchester Satz durch ganz frei erfundene andere Füllungsarten zu ersetzen, welche die Höhen- und Tiefengrenzen wahren, die rhythmische Bewegungsform (Sechzehntel, Sextolen &c.) wiedergeben, übrigens aber sehr stark abweichen dürfen, z. B.:

so daß unter allen Umständen das konzertmäßige, virtuosenhafte Element gemieden wird. Führungen der Bläser wie die

in Fig. 11 Takt 12—13, sind ja mit gutem Effekt möglich und in neuerer Zeit oft geschrieben; aber man wird mit der Anwendung derselben immer sehr vorsichtig sein und vor allem — wenn man symphonisch schreiben will — sich hüten müssen, ein einzelnes Instrument mit dergleichen zu betrauen.

IV. Ein Hauptgefechtspunkt für alle Instrumentierungsarbeiten ist, daß man die Möglichkeit nicht aus dem Auge lässt, Töne aushalten zu lassen, durch welche gleichzeitig Stimmen sich bewegen. Durch die Klaviermusik hat man sich gewöhnt, wiederholt angegebene oder im Arpeggio durchlaufene Töne als weiterklingende zu verstehen. Im Orchester kann aber davon gar keine Rede sein, sondern unerbittlich werden alle Unterbrechungen des Klanges deutlich hörbar, und jeder Ton klingt nur so lange, als ihn die Notierung verlangt. Hier erlebt der Ansänger in der Instrumentierung in der Regel die stärksten Enttäuschungen, wenn ein wegtretender Ton, den er nach Klaviergewöhnung noch im Ohr hat, spurlos erlischt. So wenig es Sinn hätte, für Klavier alle diese Legatissimo-Wirkungen und Pedalverlängerungen durch Notenwerte bestimmt zu fordern, so unerlässlich ist es im Orchestersatz, daß, was man zu hören wünscht, wirklich zu schreiben. Der erste Satz von Beethovens C-moll-Symphonie ist eine äußerst instruktive Illustration für diese Lehre. Von Instrument zu Instrument springt der Melodiefaden des Themas über, aber jedes Instrument, von dem er wegspringt, tritt damit nicht pausierend vom Schauspielden ab, sondern bleibt vielmehr Harmonie machend, auf der Stelle stehen:

Vgl. auch die Stellen, wo die Holzbläser und Hörner immer durch vier Takte Accorde aushalten, während die ersten Violinen dieselben herabstürzend durchlaufen:



V. Verschwendung der Mittel führt natürlich zur Abnutzung von deren Wirkung. Deshalb gilt es vor allem, Maß zu halten und mit Bedacht über Kontraste und Steigerungen zu disponieren. Die bereits hervorgehobene Relativität der dynamischen Wirkungen (S. 71 unter I) macht es gänzlich unmöglich, etwa bei Übertragung des Klavier-satzes für Orchester sich an die Bezeichnung des Komponisten (mit *p*, *f*, *mf* etc.) zu halten und für die einzelnen Grade der damit bestimmten Skala eine Anzahl bestimmter Instrumentenmischungen parat zu stellen. Vielmehr ist erst von größeren allgemeinen Gesichtspunkten aus zu bestimmen, welche längere Partien des Satzes etwa eine *Tutti*-Besetzung beanspruchen und welche im Gegenteil durch ihre intimere Artung auf eine diskrettere Behandlung hinweisen. In Allegro-Sätzen, besonders solchen in der Sonatenform, vertritt gewöhnlich das erste Thema das männliche Prinzip und steht entweder gleich mit der vollen Forte-Wirkung des zur Verfügung stehenden Orchesters ein oder steigert sich doch von einer mittleren Besetzung aus bald zum vollen *Tutti*-Forte. Das zweite Thema tritt sodann als weibliches Element sanfter und zarter auf, steigert sich aber in den Anhängen zumeist wieder bis zum Charakter des ersten Themas, sodass in der Regel bereits vor der Durchführung

zweimal die volle Instrumentierung nötig wird. Indessen ist damit die Zahl der Möglichkeiten für die Handlungen der Dynamik des Thementeils keineswegs erschöpft; der moderne Stil (seit der Haydn-Epoche) mischt nicht selten schon in das kraftvolle erste Thema kontrastierende, lyrische Momente von kurzer Dauer, die gerade in solcher Umgebung doppelt auffallen und desto stärker wirken, wenn aus dem lärmenden Tutti heraus plötzlich ein paar Einzelinstrumente, wie z. B. zu Anfang der achten Symphonie Beethovens das Quartett von 2 Klarinetten und 2 Fagotten *p dolce*, Takt 5 ff. nach dem Forte-Tutti hervaustritt oder zu Anfang der Fidelio-Ouverture nach 4 Takten Forte-Tutti-Allegro zwei Hörner ihre rührende Klage anstimmen. In Einleitungen zu Allegro-Säzen, wie sie besonders Haydn und Beethoven geschrieben, ist der schroffe Wechsel der Besetzung sogar ein zuverlässiges Mittel, noch nicht den Eindruck eigentlich thematischer Entwicklung zu stande kommen zu lassen, sondern wirklich einzuleiten, d. h. eine starke Erwartung, Spannung zu erwecken, bis endlich das Hauptthema mit einer für eine längere Strecke gleichartigen Besetzung sich bestimmt geltend macht. Wenn sich auch solche Konstanz der Instrumentierung gewöhnlich nur auf den Kern solcher Partien erstreckt, so daß der Eindruck nicht durch einzelne hie und da anschließende aber wieder wegtretende verstärkende Bläser verwischt wird, so ist doch wohl zu beachten, daß solche größere Linien gleicher Farbe besonders für den eigentlichen Themenaufbau unerlässlich sind und daß das Zerbröckeln in Einzelstandteile besser für Übergangspartien und Durchführungsteile aufgespart wird.

Unser Haydn'scher Esdur-Satz, der ja freilich kein Eröffnungsatz im großen Stile, sondern vielmehr ein Schlußatz humoristischer Haltung ist, läuft schon einigermaßen Gefahr, sich in kleine Elemente zu zersezten. In Unbetracht der beschränkten Raumverhältnisse des Katechismus war es nicht wohl möglich, ein großzügiges Werk, das für lange Strecken eine gleiche Besetzung duldet oder fordert, in extenso zu bearbeiten. Vergleicht der Schüler unsere Arbeit mit größeren Symphonien oder Ouvertüren, z. B. denjenigen Beethovens, so wird er sofort erkennen, daß für solche

Einhaltung einsacher langgestreckter Linien die thematische Konzeption in großen Zügen Vorbedingung ist.

Hat der angehende Komponist Ideen, die einen grösseren Flug nehmen, so wird er auch selbst das bestimmte Bedürfnis empfinden, denselben die ihnen zukommende instrumentale Gewandung zu geben und mit bewusstem künstlerischen Willen bunten Farbenwechsel oder breite Ausmalung längerer Strecken in gleicher Farbe disponieren. Die Übungen im Instrumentieren, zu denen wir hier anleiten können, haben nur den Zweck, ihm die Mittel der Farbengebung und die Wege der Farbenmischung geläufig zu machen, sind also rein vorbereitender Art, vergleichbar etwa den Kopierübungen der angehenden Maler, bei denen die selbstschaepferische Thätigkeit der Phantasie sogar noch weniger in Frage kommt als hier, wo doch die Erweiterung und Bereicherung des Klangbildes immerhin eine wesentliche Rolle spielt. Dennoch ist das Instrumentieren eines orchestral erfundenen Klaviersatzes in einer an die Manier der Klassiker anschliessenden Weise ganz gewiss das richtige Analogon solcher Kopierstudien der Maler. Das bloße Abschreiben einer Partitur ist wie das Durchspielen oder Durchlesen derselben oder auch das Anhören einer Aufführung nur dem aufmerksamen Beschauen des Bildes vergleichbar; dagegen ist solche Instrumentierung wirklich ein ähnlicher Versuch, die Farbengebung der Meister nachzubilden, sich ihre Technik zu eigen zu machen. Daß damit feineswegs ein sich verschließen gegen modernere Arten der Instrumentierung gelehrt wird, habe ich bereits betont. Nur muß ich dabei beharren, daß damit eine normale, grundlegende Art der Disposition über die Mittel des Orchesters erworben wird, aus welcher sich die mehr ins Detail individualistischer Ausdrucksnuancen gehende Orchesterbehandlung der Romantiker und ihrer Gefolgschaft ganz von selbst herausbildet, sobald die Gesichtspunkte zur Anwendung gebracht werden, welche das folgende Kapitel andeutet.

3. Kapitel.

Das romantische Ideal.

Kann man als Prinzip der Instrumentierung der Klassiker geradezu die Nivellierung der Klangfarben und die direkte Vermeidung konzertmäßig solistischen Heraustretens einzelner Instrumente bezeichnen, so bricht sich im 19. Jahrhundert, besonders seit Karl Maria von Weber, eine völlig gegenteilige Anschauungsweise Bahn, welche den Sonderwirkungen der Klangfarben einzelner Instrumente nachgeht und dieselben mit bewußter Absicht zur Geltung bringt. Sogar besonders schlechte Töne und klangarme Register einzelner Blasinstrumente gewinnen nun einen speziellen Wert und werden mit Vorliebe ausgebunten, so z. B. die gepreßt klingenden gestopften Töne der Hörner, die hohlen, dumpfen, tiefsten Töne der Flöten und Klarinetten u. s. w. Verdecken die Klassiker im allgemeinen derartige Mängel durch mitgehende Streichinstrumente, so läßt man nunmehr dieselben unverhüllt hervortreten, um dadurch besondere Wirkungen zu erzielen und bestimmte Assoziationen zu erwecken. Es ist wohl zu beachten, daß dieses neue Prinzip auf dem Boden der Opernmusik aufkommt, zuerst in auffallender Weise durchgeführt in Webers „Freischütz“. Doch greift dasselbe allerdings schnell auch auf die reine Instrumentalmusik über. Einzelne Fälle der bewußten Ausbentung der Charakteristik der Klangfarbe lassen sich freilich lange vor der Zeit der Romantiker nachweisen (bei Gluck, ja bei Monteverde); auch führt ja offenbar das subjektivere, innerlichere Wesen des modernen Stils seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ganz unmerklich zu einer stärkeren Beachtung der ganz eigenartigen Ausdruckswerte, welche z. B. lang ausgehaltenen Hörntönen oder dem Diminuendo einfacher Violintöne oder den Schwelltönen der Klarinette oder Oboe eigen sind u. s. w. Die gesamte Litteratur der Symphonie der Klassiker ist durchsetzt mit solchen Einzelwirkungen, dem

gleichsam der Komponist selbst entzückt und über ihre Entdeckung beglückt lauscht. Trotz alledem bleibt aber bei den Klassikern eine mehr allgemeine musikalische Kompensation die Regel, eine sich in der Hauptsache auf die melodische Zeichnung und die harmonische und dynamische Licht- und Schattengebung erstreckende Vorstellung in der schöpferischen Phantasie, bei der das instrumentale Colorit mehr ein selbstverständliches Ergebnis als ein besonders angestrebter Zweck ist. Selbst wenn bei Beethoven ein melodisches Motiv von den Flöten zu den Oboen, Klarinetten, Hörnern, Fagotten &c. überspringt, so ist der originelle Wechsel der Ausdrucksnuancen, der durch den Wechsel der Instrumente bedingt wird, nicht eigentlich speziell aufgesucht, sondern er ergiebt sich mehr rein zufällig bei dem Durchlaufen der verschiedenen Tonlagen.

Von dem zufällig gefundenen war nun aber nur mehr ein Schritt zu dem absichtlich gewählten, geflissentlich aufgesuchten. Trotz der Stereotypität ihrer Wiederkehr sind doch sogar schon die sich für kurze Zeit an die Stelle des Tutti setzenden Episoden für ein Trio oder auch Duo oder Quartett von Bläsern in den Ouvertüren und Symphonien der Zeit vor Haydn die ersten Ansätze der bewussten Ausnutzung des Kontrastes der Klangfarben. Das Hörnertrio im Scherzo von Beethovens *Eroica* wurzelt ganz bestimmt auch in dieser ältern Praxis, entwickelt sich aber gegen Ende mit seinen auffallenden packenden Diminuendowirkungen zum wirklichen Schmelzen im Hornklangen:

a)

b)

Das plötzliche Stocken der Bewegung, das Aufhören eigentlicher thematischer Gestaltung, um gleichsam wie traumverloren den berückenden Klängen zu lauschen, auf welche die vorausgehende Entwicklung geführt hat, ist so recht eigentlich charakteristisch für die Veränderung des Standpunkts des Komponisten gegenüber der Instrumentierung. Hier ist nicht mehr die Farbe Mittel zum Zweck, sondern selbst Zweck. Hier ist auch bereits Beethoven wirklicher Kolorist. Auch der erste Satz der *Eröica* enthält mehrere solche Momente, wo das koloristische Element mit elementar zwingender Gewalt zum Durchbruch kommt, nämlich die ebenfalls durch wenn auch nicht so ausgedehnte Stillstände auffallenden Wechsel zwischen Streichern und Bläsern, in denen auch das Dynamische (Schwungung unterstützt das Anwachsen der Zahl der beteiligten Instrumente), eine bedeutsame Rolle spielt:

und:

Oboi

Clarinetti

Fagotti

Corni

Hier handelt es sich zwar nicht um die Klangfarbe einzelner Blasinstrumente, wohl aber um die Differenzierung der Farbe der Bläser gegen diejenige der Streicher. Will man dafür eine Umschreibung in Worten, so kann man vielleicht sagen, daß der Ausdruck der Bläser durch den strömenden Atem mehr als ein Reden, als ein offenes Aussprechen erscheint, derjenige der Streichinstrumente dagegen mehr als ein Abbild des innersten Empfindens, mehr nur als ein innerliches Schauen, Ahnen, Denken. Ich bitte auf diesen Versuch, etwas sehr schwer Definierbares in Worte zu fassen, großes Gewicht zu legen; derselbe giebt immerhin eine Art Schlüssel für die gewöhnliche Ordnung des Eintritts der Instrumente bei Steigerungen vom piano der Streichinstrumente bis zum Forte-Tutti, bei welchem zuletzt die Herolde und Hohenpriester des Orchesters, die Trompeten und Posaunen nicht mehr sprechen, sondern mit gewaltiger Stimme verkünden. Daß niemals ein Quartett von Bläsern zu dem Grade der Verseinerung der Textur gehoben werden kann, welche das Streichquartett auszeichnet und seiner Litteratur die erste

Stelle in der ästhetischen Wertung zuweist, daß Trompetenmelodien so leicht geradezu gemein und aufdringlich klingen, wo sie nicht die erwähnte Verkünderrolle legitimiert, daß überhaupt ganz allgemein die Bläserwirkungen so leicht zu unfreiwilliger Komik führen und den Komponisten die unangenehmsten Enttäuschungen bereiten, indem sie plärren, schnattern oder grunzen, brüllen u. s. w. — alles das sind Zeugnisse für die geringere Qualifikation derselben für die Interpretation der geheimsten, intimsten Regungen der Seele. Und doch wieder, wer möchte diese Mittel missen, daß stille Empfinden zum herzlichen offenen Reden zu steigern?

Daß ein längeres Bläser-Solo unsymphonisch ist, während die ersten Violinen ohne übele Wirkung längere Zeit das Wort führen dürfen, findet in dem Gesagten ebenfalls, wenn auch nicht eine eigentliche Erklärung, so doch eine zum mindesten nützliche und einleuchtende Beschreibung des Sachverhalts. Wenn nun, wie leicht zu beobachten ist, die Romantiker diese Scheu vor auffälligem Heraustreten einzelner Blasinstrumente mehr und mehr abgelegt haben, so bedarf das doch noch einiger Worte der Erläuterung, nicht sowohl zur Rechtfertigung ihrer Neuerung, der Abwendung von dem herrschenden Prinzip der Instrumentierung der Klassiker, als vielmehr zur Verhütung einer durchaus nicht gebotenen, aber nur allzu leicht Platz greifenden Minderwertung des älteren Prinzips zu gunsten des neuen. Vor allem ist der irrgigen Annahme vorzubeugen, daß die moderne Vermannigfaltung des Ausdrucks, die stärkere Ausbeutung koloristischer Mittel an sich in jeder Beziehung ein Fortschritt wäre. Schon die oben gegebenen Beispiele von Farbenwirkung der Bläser wiesen auf die Gefahr hin, welche der Kolorismus mit sich bringt: daß Zurücktreten der Zeichnung gegen die Farbe. So einwandsfrei nicht nur in diesen Beethovenschen Beispielen, sondern auch in zahllosen andern, solches momentane Verweilen bei der Farbenwirkung ist, so ist doch leicht zu begreifen und mit Beispielen zu belegen, daß der Komponist mit der gesteigerten Anwendung dieses Prinzips einen Schritt ins Bodenlose thut.

Aber es ist nicht die Farbenmischung allein, was das romantische Ideal an Stelle der plastischen Gestaltungsweise

der Klassiker zu setzen und zum Prinzip zu erheben sucht, sondern auch die der Licht- und Schattengebung vergleichbare stärkere Ausbeutung der Dynamik und die Wirkung von Höhe und Tiefe der Tonlage, überhaupt die einseitige Ausbeutung der elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks mit Zurückdrängung der formgebenden Prinzipien. Wir geraten da notwendigerweise ein wenig auf ästhetisches Gebiet, und ich muß, wenn ich nicht zu sehr ins Breite gehen will, auf den „Katechismus der Musikästhetik“ (in gleichem Verlage) und die „Elemente der musikalischen Ästhetik“ (Stuttgart, Spemann) verweisen.

Elementare musikalische Wirkungsmittel sind die rein sinnlichen: das Herauf- und Herabgehen der Tonhöhe, das An- und Abschwellen der Tonstärke, die Zu- und Abnahme der Geschwindigkeit, mit der diese Veränderungen vor sich gehen; ferner aber auch das verschiedene Timbre, die Klangfarben der Töne verschiedener Instrumente und die spezifischen Wirkungen von hoch und tief, stark und schwach.

Den elementaren Faktoren stehen gegenüber die Form gebenden: Harmonie und Rhythmus. Sowohl die einstimmige Melodie als der vollstimmige harmonische oder kontrapunktische Satz zeigen sämtliche elementaren Faktoren in steter Verquickung mit den Form gebenden. Das klassische Ideal legt den stärkeren Nachdruck auf die letzteren, das romantische auf die ersten.

Durch die stärkere Konzentrierung des Interesses auf das Formale der Musik (Tonart, Taktart, Themabildung und -Bearbeitung) werden die elementaren Faktoren zurückgedrängt und erscheinen mehr als accessoriisch. Es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß natürlich eine größere Fülle von zu Gebote stehenden koloristischen und dynamischen Mitteln in höherem Maße das Abgehen von streng formaler Gestaltung begünstigt, und daß umgekehrt die farbenärmsten Ensembles am zwingendsten auf künstlerische Durchbildung der Zeichnung hinführen. Das ist der Grund, weshalb im Streichquartett, überhaupt in der Kammermusik das formale Element die Oberhand behalten hat und behalten muß und weshalb die auf Zurückdrängung des Formalen bedachte Programm-musik eine möglichste Erweiterung des instrumentalen Apparates

anstrebt, um das Dynamische immer mehr steigern zu können und Verfügung über immer neue Klangfarben zu erhalten.

Der vorgestellte Zweck, durch musikalische Mittel bestimmte Wirkungen hervorzubringen, bestimmte Assoziationen zu wecken, führt ganz von selbst auf ganz andere Wege der Orchesterabhandlung und überhaupt der musikalischen Gestaltung; auf dem Klaviere als alleinigem Instrument ist mangels einer größeren Zahl verschiedener Farben die Entwicklung des koloristischen Prinzips auf engere Schranken angewiesen, und sind daher die Versuche, Programmumsk zu machen, seltener und jedenfalls harmloser, für die Gesamtkunst nicht eben gefährlich. Das Spiel mit Höhen- und Tiefenwirkungen, die Ausbeutung der starken Unregungen, welche durch rhythmische Mittel der Phantasie gegeben werden können, sind zwar fesselnde Reizmittel, vermögen aber nicht die innere Logik der thematischen Gestaltung entbehrlich zu machen; doch können auch sie allerdings ähnlich wie die angezogenen Beethovenschen Beispiele des Reizes der Klangfarbe gelegentlich zum Stillstande der Entwicklung Anlaß geben, um das an sich das Interesse beschäftigende Tonbild etwas breiter auszumalen. Die moderne Klaviermusik seit Chopin und Liszt ist reich an solchen Wirkungen, in denen das eigentliche Weiterwachsen der musikalischen Idee aussieht. Daß wir in solchen Wirkungen einem Kunstmittel gegenüberstehen, das ästhetisch hoch zu bewerten ist, sei nochmals ausdrücklich betont, zugleich aber auch angemerkt, daß dasselbe allein nicht einwandfreie Kunstwerke hinzustellen vermag. Natürlich stehen diese selben Mittel auch dem farbenreichen Orchester zu Gebote und gewinnen durch die Verbindung mit eigentlichen Klangfarbenwirkungen bei rechter Disposition ganz bedeutend an Intensität.

Die Aufgabe des vorliegenden Kapitels ist nicht die Vorführung aller möglichen schon gemachten oder noch weiter möglichen Farbenmischungen und Herausstellungen von Sonderfarbenwirkungen in Beispielen — das würde selbst ein weit-ausgeführtes Lehrbuch der Orchestrierung nicht vermögen, geschweige eine Skizze wie dieser Katechismus. Wohl aber können wir versuchen, den Schüler zum allgemeinen Verständnis der Mittel der Charakteristik zu führen, so daß er

mit sicherem Griff bei der orchesterlichen Ausstattung zunächst allgemein musikalisch konzipierter Höhen- und Tiefenwirkungen, sowie dynamischer und rhythmischer Wirkungen, die rechten Instrumente wählt, welche den gewünschten charakteristischen Effekt am vollkommensten zur Geltung bringen.

Wenn die gesamte instrumentale Tönnmalerei und Charakteristik ihren Ursprung in der instrumentalen Begleitung der Gesangsmusik hat (woran wohl kaum zu zweifeln), so ist das aufmerksame Studium einfacher Fälle der Illustration des Inhaltes eines Gesangstextes durch die Form der Begleitung gewiß das nächstliegende Mittel, zu einem sichern Gefühl für die charakteristische Verwendung der Instrumente für tonmalerische Zwecke zu gelangen. In diesem Sinne ist besonders das Studium der Partituren der Opern Glucks, Webers, Meyerbeers und Wagners, aber auch dasjenige geistlicher und weltlicher Chorwerke seit Haydns „Schöpfung“ und „Fahreszeiten“ in hohem Grade fördernd und belehrend. Die tonmalerischen Mittel scheiden sich zunächst 1) in solche, die Geräusche nachbilden, also ein unmusikalisches Hörbare durch ein musikalisch Stilisiertes ersetzen (Donner, Wind, Wellenschlag, Blätterrauschen, Galopp eines Pferdes u. a.), denen wir zunächst die Fälle gesellen, wo 2) ein musikalisch Hörbares andeutungsweise nachgeahmt wird (Hornrufe [Jagd], Trompeten-Fanfaren [Krieg, feierlicher Aufzug], feierliche Posaunen- oder Orgelharmonien [Unbetung], Schalmeien [Hirt], Glockenläuten [Abend, Sonntag, Kirchgang], auch Vogelgesang [Wald, Frühling]). Eine dritte Kategorie bilden die Fälle, wo nicht sowohl der Tonfall eines hörbaren Vorganges als vielmehr die Bewegungsform des Verlaufs eines sichtbaren Vorganges musikalisch wiedergegeben wird, also eigentlich das Ohr statt des Auges in Anspruch genommen wird, die Phantasie in bestimmter Richtung anzuregen (auf- und abwärts der Bewegung durch Steigen und Fallen der Melodielinie versinnlicht, rundläufige Bewegungen des Mühlrades und des Spinnrades, Schneeflockenfall, Blitzen, Wellenbewegung, Rudertakt u. s. w.); auch die Darstellung des Hellerwerdens (Sonnenaufgang), durch langsam steigende Tonhöhe und wachsende Dynamik (Crescendo) wie umgekehrt des Dunkelwerdens (Abend) durch Herabgehen der Tonhöhe

und Diminuendo gehört in diese dritte Kategorie. Eine vierte Kategorie entfernt sich wesentlich von diesen die Außenwelt abbildenden Darstellungen und ahmt die dynamischen Formen von Empfindungsverläufen nach (stockende Bewegung für Angst oder Schrecken, plötzlich hervorbrechende Beschleunigung für Freude, Jubel u. s. w.) und kommt damit der reflexionslos nur das eigene Empfinden aussprechenden absoluten Musik näher, aber doch, eben durch die Verbindung mit dem Worttexte, dem sie gesellt ist, ebenfalls mit illustrierender Tendenz. Alle diese vielfachen Anwendungen der musikalischen Ausdrucksmittel zur Erregung oder doch Verstärkung und Belebung bestimmter Vorstellungsketten, werden aber je nach der Wahl der Instrumente ihren Zweck vollständiger erreichen oder aber gänzlich verfehlen können. Einen wichtigen Stützpunkt wird dabei die oben erörterte Unterscheidung der Bläser als redender bezw. laut kündender Instrumente von den für den Ausdruck des stillen Sinnens fast allein befähigten Streichinstrumenten bilden können. Der lebendige Odem der geblasenen Töne wird aber dieselben auch vorzugsweise geeignet machen, das frische Leben der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Eine sehr instruktive Verwendung der Bläser zeigt die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, natürlich ein Stück echter Programm-musik gesunder, einwandfreier Art, entworfen im Hinblick auf Goethes die gleiche Überschrift tragendes Gedicht. Die ganze Einleitung (Adagio), welche der Schilderung der Meeresstille gewidmet ist, enthält nicht einen einzigen höheren Ton der Blasinstrumente. Bleierne Schwere haftet an den in weiten Abständen einander folgenden Hebungen und Senkungen des Streichorchesters, die sich beinahe nur wie ferne Erinnerungen an die den Fluten des Ozeans gewohnten Wellenbewegungen ausnehmen. Vereinzelte tiefe Bläsertöne (Fagotte in der großen Oktave, Klarinetten in der kleinen Oktave, Flöten in den eingestrichenen Oktaven) wirken mehr als Negationen des in den höhern Lagen dieser Instrumente pulsierenden kräftigen Lebens und fallen dadurch noch besonders auf als Verstärkungen der gezeichneten Bewegungslosigkeit, daß sie die langsamten Erhebungen der Violinen nicht mitmachen, sondern

überwiegend abwärtsgehende Schritte zeigen. Nur gegen Ende der Einleitung schließen sich die beiden Fagotte den Bassen Cello und Bratsche an zur Verstärkung einer langsam sich hebenden breiten Woge, die vom Meerestgrunde sich nach der Oberfläche zu drängen scheint, während die auf d^2 und d^3 pp durch acht Takte festliegenden Violinen keinen Zweifel darüber lassen, daß oben in der Luft von Bewegung nichts zu verspüren ist:

Nachdem auch diese letzten Reste von Bewegung zur Ruhe gekommen, schlägt die Stimmung mit einem Male um, wo über dem starr ausgehaltenen A der Celli die erste Flöte ein leises Regen in der höheren Luftschicht verkündet, das schnell sich verstärkt und die Segel bläht, von A bis a^3 in Octavsprüngen die Holzbläser ansammlend, cresc. bis ff

auf den Accord a h d f gis mit $\textcircled{2}$). Mit greifbarer Deutlichkeit sind ruckweise Windstöße durch Syncopen verhinnlicht und die lustig flatternden Segel sind in den Vierteltriolen, die sich zur Achtelbewegung steigern, ebenfalls nicht zu verkennen. Für eine lange Strecke bleiben die Bläser (auch die Hörner eingeschlossen) die Repräsentanten des frischen Seewindes, während das Einsetzen des Streichorchesters offenbar die wieder beginnende Bewegung des Schiffes vorstellen soll:

Molto Allegro.

Musical score for 'Das romantische Ideal.' featuring six staves of music for a string quartet. The score includes dynamic markings like *p*, *>*, *v*, *3*, *cresc.*, and *dec.*

The score consists of six staves, each representing a different instrument in the quartet. The instruments are: Violin 1 (top staff), Violin 2 (second staff), Cello (third staff), Double Bass (fourth staff), Viola (fifth staff), and another Violin (sixth staff). The music is in 2/4 time and is set in a key signature of three sharps (G major). The score begins with a dynamic of *p* and proceeds through various sections marked by crescendos and decrescendos, with specific dynamics like *>* and *v* indicating varying levels of intensity. The score concludes with a final dynamic of *dec.*

Auch hier können wir wieder beobachten, daß der Komponist, um durch die Klangfarben zu wirken, die musikalische Entwicklung stagnieren läßt. Es ist das bis zu einem gewissen Grade fast eine Notwendigkeit, wenn wirklich der spezifische Effekt der Farbenwirkung noch zur Geltung kommen soll. Daß darin eine Gefahr liegt, habe ich bereits betont. Nur zu nahe liegend ist der Abweg an die Stelle eines Werkes von musikalisch einheitlicher logischen Textur eine Kette von Farbenwirkungen zu geben, die jede für sich aufgesetzt sein wollen und nicht notwendig aus einander hervorgehen. Einer strengerer ästhetischen Kritik kann nur ein Tongemälde stand halten, das auch nach Wegnahme des schönen Scheins der Farbenwirkungen also als bloße Zeichnung z. B. im Klavierauszuge noch künstlerisches Interesse zu wecken vermag.

Das sind freilich Bemerkungen, die eigentlich gar nicht hierher gehören, da sie die Komposition und nicht die Instrumentierung angehen. Wir können aber aus ihrer Würdigung die Lehre ziehen, daß unter Umständen die farbenreichere Ausführung einer Skizze die breitere Ausmalung einzelner Momente erwünscht machen wird. Hat man Bedenken, bei der Instrumentierung eines Klavierwerkes oder irgend einer von jemand anderem herrührenden Skizze diesem Verlangen nachzugeben, so entfällt dagegen natürlich jedes derartige Bedenken gegenüber einem eigenen Entwurf. Der Gefahr, sich in inhaltloses Farbenspiel zu verlieren, ist dann ja durch eine allgemeine musikalische konzipierte Skizze vorbeugt. Gegen die Ausnutzung von Farbenwirkungen, auf welche eine logische musikalische Gestaltung geführt hat, wird nun und nimmer das geringste einzuwenden sein, vorausgesetzt natürlich, daß nach gebührendem Verweilen das logische Gestalten wiederum seinen normalen Fortgang nimmt.

Gehen wir zunächst dem Gedanken weiter nach, wie sich die Instrumentierung im Dienste der Naturschilderung, also als musikalische Landschaftserei gestaltet, so ergeben sich eine ganze Reihe wichtiger Beziehungen zwischen den Momenten der zu erzielenden Stimmung und dem Klangcharakter, dem Schallvermögen und der größeren und geringeren Beweglichkeit der einzelnen Instrumente. Handelt es sich darum, den tobenden Aufbruch der Elemente in Sturm und Gewitter zu schildern,

so wird natürlich das ganze Orchester mit Erfolg konkurrieren, die freischendsten, höchsten Töne der Holzbläser, die schmetterndsten und dröhnenndsten Fortissimo-Klänge der Blechinstrumente, markenschütternde Tamtam-Schläge und betäubende Paukenwirbel wollen kaum dem Tonkünstler genügend erscheinen, die Naturgewalten mit möglichstem Realismus zu versinnlichen. Zahllose Male sind Versuche unternommen worden, ein „Gewitter“, einen „Sturm auf dem Meere“ u. dgl. tonmalerisch darzustellen, und die fortgesetzt bemerkbare Tendenz der Vergrößerung der Orchester, der Vermehrung gerade der schallkräftigsten Instrumente ist gewiß zum guten Teil auf den Wunsch zurückzuführen, solche und verwandte Aufgaben lösen zu können. Jedes neue Geschlecht sieht wieder lächelnd herab auf die kindlichen zahmen Versuche einer früheren Zeit, die es gewaltig verboten zu haben wähnt, ohne sich klar zu machen, wie weit doch auch die allerjüngsten Versuche hinter der vollen Wirklichkeit zurückbleiben. Hier ist ein warnendes Wort sehr am Platze; je mehr die Stilisierung zu gunsten einer versuchten wirklichen Nachbildung zurücktritt, desto mehr muß doch das Versagen des Gelingens der letzteren zum Bewußtsein kommen. Der schließlich geradezu kunstfeindliche Lärm, der ein Interesse an dem eigentlichen musikalischen Gehalt gar nicht mehr aufkommen läßt, kann doch immer nur als ohnmächtiger Versuch wirken, ist am Ende doch ein ästhetisch geringwertiges kindisches Spiel. Mit Recht stehen daher alle Anläufe, wilden Lärm durch lärmende Musik wiederzugeben, in der allgemeinen Wertschätzung nicht eben hoch. Für alles andere, z. B. selbst für die höchste Steigerung subjektiven Empfindungsausdrucks erweisen sich das volle Tutti-Fortissimo des Orchesters als natürlicher und wifamer als für die bloße rohe Nachbildung wirklichen Lärmens. Erster leitender Grundsatz für alle Naturmalerei muß deshalb bewußte Stilisierung sein; sonst thäte man besser gleich zu Donner- und Regenmaschinen seine Zuflucht zu nehmen, die ja der Bühne seit alters nicht fremd sind.

Für Landschaftsmalerei weicherer Stimmungen ist ohnehin die nackte Naturnahahmung ganz ausgeschlossen. Das einförmige Rauschen eines Baches oder des Laubes im Winde hat wohl noch niemand ganz naturalistisch nachzubilden

versucht; denn schon das auf einen Ton still stehende Tremolo der Streichinstrumente oder der strömende Atem eines aus gehaltenen Holzbläsertones ist durch die Konstanz der Tonhöhe eine stark stilisierte Nachbildung. Unbegrenzt ist aber die Zahl der möglichen frei gebildeten Nachahmungen; die Wirkung ist verbürgt, wenn nur eine lebhafte Figurationsform in gleichen Notenwerten die Illusion der fort dauernden Bewegung erhält und dabei ein gewisses Verharren der Tonhöhe zu konstatieren ist, das aber leichte Verschiebungen zuläßt; Voraussetzung ist natürlich auch eine über einen mittleren Grad nicht hinausgestiegerte Tonstärke. Ich erinnere nur an ein paar Beispiele:

Schubert: „Der Jüngling an der Quelle.“

Lei = je = rie = seIn = der = Quell

Schubert: „Liebesbotschaft“.

Musical score for Schubert's "Liebesbotschaft". The score consists of two staves. The top staff is in G major (two sharps) and 2/4 time. It features a bassoon line with eighth-note chords and a piano line with eighth-note chords. The bottom staff is in G major and 2/4 time, featuring a piano line with eighth-note chords. The vocal line is: "Ran-schen-des Bäch-lein, so sül-bern und hell". The dynamic is marked as *pp*.

Schumann: „Aufträge“.

Musical score for Schumann's "Aufträge". The score consists of two staves. The top staff is in E major (one sharp) and common time. It features a piano line with eighth-note chords. The bottom staff is in E major and common time, featuring a piano line with eighth-note chords. The vocal line is: "Nicht so schnel-le klei-ne". The dynamic is marked as *p*.

Keineswegs gleichgültig ist für solche einfache Tonmalerei die effektive Tonhöhe, in welcher sich die Figur hält; die drei Beispiele zeigen dieselbe, aus der eingestrichenen in die zweigestrichene Oktave hineinspielend, eine Lage, die als „mittelhoch“ bezeichnet werden kann. Rückt sie wesentlich höher, so wird aus dem im hellen Tageslichte rauschenden Bächlein oder fäuselnden Lüftchen leicht das Flimmern der erhitzten Sommerluft und das Schirren der Insekten, rückt sie wesentlich tiefer, so wird zum mindesten dunkler Waldesschatten daraus oder wirkliche Abendbeleuchtung. So liegt z. B. die Begleitung in R. Franz' „Nachtslied“ Op. 28, III eigentlich etwas zu hoch, um sofort die Abendstimmung zu erzeugen:

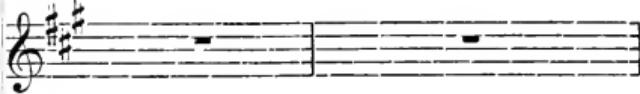
Der Mond kommt still ge-
gan = = = gen

Da aber die Singstimme sehr tief beginnt und sogar vor der Begleitung einsetzt, so ist die Wirkung paralyisiert und für den Fortgang: „Da schläft in holdem Prangen die müde Erde ein“, die Möglichkeit des Herabsteigens gewonnen. Die „Scene am Bach“ in Beethovens Pastoralsymphonie ist durch die verhältnismäßig tiefe Lage der den Bach malenden Bewegung in den Streichinstrumenten ganz entschieden in den Wald gelegt; daß es sich nicht um ein über Kies rieselndes Bächlein, sondern schon um einen respektablen Bach handelt, machen uns die Achtel der Bewegung der ersten vier Takte klar, und auch so etwas wie dicht auf seinen Spiegel herabreichende grüne Zweige scheinen die die Bewegung der 2. Violine und Bratsche in der tieferen Oktave mitmachenden Celli zu bedeuten:

V. 1^o
Corni in B
V. 2^o
Vla.
2 Celli
Vc. u. CB.

Bezüglich der vorhergenannten Klavierbeispiele ist nun zunächst die Frage zu stellen, ob bei einer Instrumentierung derselben die Wahl der Instrumente die Wirkung wesentlich verändern würde, oder ob die Bewegungsform und die Tonhöhenlage allein schon genügen, den entsprechenden Eindruck zu verbürgen. Bis zu einem gewissen Grade kann diese Frage wohl bejaht werden. Daß aber eine glückliche Wahl der Instrumente die Illusion bedeutend zu verstärken vermag, ist doch zweifellos. Daß man solche Figuren, wie die Zweiuunddreißigstel in Schumanns „Aufträge“ und Schuberts „Liebesbotschaft“, so wie sie dastehen, den Klarinetten oder Oboen geben würde, sehen wir nach unsren Vorübungen als selbstverständlich ausgeschlossen an. Ganz abgesehen von der entstehenden etwas virtuosen Aufgabe, welche das Stück zu einer Etüde für das betreffende Instrument machen würde, entspräche doch die Wirkung keineswegs der Absicht, sondern ein auffälliges Gurgeln und Strudeln würde das Resultat sein, anstatt einer mehr sichtbaren als hörbaren Bewegung würde das Bächlein recht heftig zu tönen scheinen. Selbst schon die Terzentremolos des ersten Beispiels (Der Jüngling an der Quelle) würden, wenn auch in geringerem Maße, eine ähnliche Vorstellung wecken, so daß man höchstens der schallschwachen und leicht beweglichen Flöte dergleichen ungestraft anvertrauen könnte. Als selbstverständlich wären daher die Streichinstrumente für die Aufführung heranzuziehen; aber auch diese würden hier ebenso wie in früher erörterten Fällen, wo es sich nicht um tonmalerische Ziele handelte, die Klavierfiguration besser auf ihre Manier durch Violinfiguren geläufiger Art ersetzen. Wir würden hier ebenso im Auge behalten müssen, daß nur die melodische Zeichnung, die Bewegungsart der Figuration (Sechzehntel, Zweiuunddreißigstel) und die durch die gewählte Tonlage bedingte Färbung zu wahren sind (diese sogar nur mit der erörterten Freiheit der Verfügung über eventuelle Oktavverdoppelung und Oktaverlegung). Es würde aber auch nichts im Wege stehen, bei dieser veränderten Zerlegung der Elemente Bläser zu beteiligen, sofern deren Farbe dem Bilde mehr Frische geben würde. So könnte sich der Anfang des Liedes etwa so gestalten:

Fl. 6 

Oboe 

Clar. in A 6/8 

Fag. 6/8 

Corni in A 6/8 

Str. 6/8 

Str. 6/8 

Str. 6/8 

CB. pizz. 

Voce 6/8 

pp

p

pp

pp

pp

pp

pp

Pap=pein, eu=er Schlämmergeräusch wek=ket die Lie=be nur

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

f

dim.

dim.

auf! ————— *u. f. w.*

Hier tritt die Tendenz der Tounmalerei von Takt 9—12 natürlich ganz zurück vor der notwendigen Unterstützung der Singstimme in der Geltendmachung des stärkeren subjektiven Empfindungsausdruckes. Das crescendo und forte werden daher vom Hörer nicht mehr objektivierend auf den rieselnden Bach bezogen, sondern rein subjektiv auf den in den Worten ausgesprochenen erregteren Gemütszustand. Das kleine Beispiel stellt uns daher sogleich einem der schwierigsten Probleme gegenüber, mit denen es die in reicherem Maße auf Erweckung bestimmter Vorstellungen ausgehende einen Gesangstext illustrierende oder gar die ohne gesungenes Wort einen poetischen Verwurf musikalisch deutende Musik zu thun hat. Die Grenze, wo die „Darstellung“ aufhört und der direkte Empfindungsausdruck beginnt, ist so wenig scharf markierbar, daß sehr häufig der Komponist Gefahr läuft, mißverstanden zu werden. Selbst das schöpferkärtige wahrhafte Genie, das sich mit ängstlicher Berechnung der Wirkung nicht abgiebt, sondern spontan aus innerer Notwendigkeit produziert, wird nicht immer solcher Gefahr entgehen, es sei denn, daß es so zwingend den Hörer den Weg des eigenen Empfindens führt, daß auch er völlig reflexionslos nachschaffen muß. Der Komponist verquickt in solchen Fällen zwei ganz gegensätzliche Funktionen seiner Phantasie, die freilich nicht immer streng auseinander zu halten sind, die rezeptive und die eigentlich produktive; bald verhält er sich anschauend, genießend und spiegelt nur äußere Eindrücke wieder, bald geht er aus sich heraus und enthüllt, was in seinem Innern vorgeht. Im allgemeinen besteht ja selbstverständlich in jedem echten Kunstwerke ein ganz bestimmter Rapport zwischen Außenwelt und Innenwelt, und wäre es nur der des schroffen Gegensatzes, des Kontrastes, der am wenigsten Gefahr läuft, mißdeutet zu werden. Wirklich Heterogenes, Disparates wird aber auch der Dichter nicht durcheinander werfen, und wenn er es thut, so wird der Musiker schwerlich Neigung empfinden, seine Ideen musikalisch einzufleiden. Aber gerade da, wo das Geschauta, die von außen kommende Anregung, und das innerlich Empfundene am vollkommensten harmonieren, verwischen sich die Grenzlinien der beiden Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung

am stärksten und tritt die Gefahr ein, noch für Illustration, äußere Schilderung zu halten, was als individueller Empfindungsausdruck gemeint ist und umgekehrt. In dem obigen Beispielchen würde die Dentung des crescendo und forte im Sinne der anfangs zweifellos intendierten Tonmalerei offenbar den Eindruck plötzlich stark gesteigerter Intensität der nachgebildeten Geräusche der Bewegungsformen machen, also eine heftigere Bewegung des Windes im Laube oder ein stärkeres Rauschen des Wassers etwa durch vermehrtes Gefall u. s. w. Solange die Einheitlichkeit des Bildes gewahrt bleibt und die Stimmung des Naturbildes mit der Seelenstimmung harmoniert, ist ja aber freilich eine strenge Scheidung der beiden Elemente, des anschauenden und des ausdrückenden, nicht erforderlich und wird ohne ernsthafte Störung des Gesamtverlaufs etwas von den Wallungen des Empfindens in die Naturschilderung übertragen werden können, oder umgekehrt die Naturschilderung als Seelengemälde verstanden werden dürfen. Welcher Komponist würde auf den Einfall kommen, eine wild erregte Naturcene wie z. B. einen Sturm mit einer heiteren, ruhigen Seelenstimmung zu verquicken? Die gleichzeitige Darstellung beider ist ihm ohnehin unmöglich; beide aber bruchstückweise wechselnd zu einem Ganzen verwenden zu wollen, wird kaum möglich sein, ohne die selbstverständliche Folge, daß auch in das Naturbild Stille einfahrt, und umgekehrt das Seelengemälde starken Aufruhr zeigt. Auf solchen Erfahrungen beruht das im allgemeinen zu konstatiertende ablehnende Verhalten des künstlerischen Urteils gegenüber allzu buntscheckigem Wesen, wie es entsteht, wenn der Komponist eines Gesangstextes bei jedem der Phantasie ein konkretes Bild gebenden Worte sich zur Tonmalerei verleiten läßt. Selbst die vielen Miniaturbildchen in Haydns Schöpfung erscheinen doch trotz ihrer meisterlichen Ausführung, und obgleich ihre illustrierende Bedeutung nirgends fraglich ist, doch nur als ein allerliebstes Mosaik, als eine Art harmlos kindliches Spiel, das unwillkürlich ein Lächeln weckt. Die Mittel, durch welche Haydn illustriert, sind übrigens die denkbar einfachsten, vergleichbar Bleistiftstifzzen; die Klangfarbe hat an ihnen nur geringen Anteil, nur Höhen-

und Tiezenlagen, rhythmische Figuren, überhaupt Mittel der Zeichnung sind in der Hauptsache angewendet und das Kolorit ist mehr ein sekundäres Ergebnis.

Erforderte der oben instrumentierte Schubertsche Liedanfang eine helle Färbung, so ist im Gegenteil ein dunkles Kolorit erforderlich für den Anfang des Schubertschen „Aufenthalt“. Die herbe, wildschmerzliche Stimmung und der überhaupt große Ausdruck des Liedes macht besonders für weitere Entwicklung die Disposition über Posaunen und Trompeten erwünscht, um die stärksten Accente zu ermöglichen. Eine solche Absicht wird aber ratsam erscheinen lassen, den Blechklang auch schon zu Anfang mit Vorsicht beizumischen. Die dunkle Färbung ist schon durch die effektive Tonlage der Notierung Schuberts gegeben, die man daher gut thut, nach Möglichkeit zu konservieren; die dunkle Wirkung wird verstärkt werden durch gehaltene Töne der Klarinetten in ihrer tiefsten Oktave, die dann ungestrafft die Verdoppelung in der Oktave durch Flöte vertragen. Die Bassmelodie der Einleitung wird natürlich nicht von den Bässen und Celli, sondern obendrein noch in einer dritten Oktave den Bratschen zu geben sein und zweckmäßig durch die Jaggotte verstärkt werden. Die Triller der Begleitung zu konservieren, ist wohl nicht nötig, Tremolos der Violine in Sechzehnteln malen den rauschenden Strom und brausenden Wald jedenfalls ebenso gut. So gestaltet sich also der Anfang etwa so:

Fl. *p*

Ob. 1°

Clar. in A *p*

Fag. *p*

2 C. in E *pp*

2 Tr. in E *pp*

Tp. *tr*

Str. *p*

dim.

dim.

dim. $\overline{\overline{B}}$

dim. $\overline{\overline{B}}$

pp dim.

dim.

Die Posaunen sind, natürlich mit der nötigen Behutsamkeit, daß sie nicht die Singstimme übertönen, bereits in der ersten Strophe zu verwenden und zwar am besten, indem sie die zwischen die Melodieteile geschalteten Bassmotive mitmachen; besonders der „starrende Fels“ wird diese starren Klänge zur Charakteristik recht gut vertragen. In der zweiten und vierten Strophe werden die Blechinstrumente bei den Accenten „fließen die Thränen mir ewig erneut“ und „ewig derselbe bleibt mein Schmerz“ voll zur Geltung kommen, den Höhepunkt bildet aber natürlich der unvergleichlich kühne Terzschritt zwischen Mollaccorden (⁰h—⁰g) auf „starrender Fels“ in der Schlußstrophe. Der lang ausgehaltene Cmoll-Accord erfordert das volle Tutti des zur Verfügung stehenden Instrumentalkörpers und zwar mit plötzlicher Steigerung der Dynamik, so daß die seltene harmonische Kühnheit mächtig heraustritt wie ein wirklich riesiger Felsen. Diese Wirkung wird durch das schnelle Wiedereilen in die leitertreue Harmonik und den starken Rückgang der Dynamik (mit Wiederverstummen aller irgend entbehrlichen Instrumente) noch verstärkt.

109

Fl. u.
Oboi

Clarinetti

Fag.

4 Corni

2 Tr.

3 Tromboni

Tp.

Gesang

Str.

star = ren = der Fels

ff p
 f dim. p
 p
 p
 1° u. 2°
 p
 dim. molto. tr
 p più dim.
 mf
 ranc = schen = der Strom
 p
 dim. p
 p

Diese kleinen Ansätze zur charakteristischen Anwendung der Instrumente im Hinblick auf einen bestimmt vorgestellten Zweck müssen genügen, dem angehenden Komponisten den Weg zu zeigen, den er weiter zu gehen hat. Wenn er sich nur gewöhnt, aufmerksam zu hören, so wird ihm nicht nur jede Opernaufführung, jedes Kirchenkonzert, überhaupt jede Aufführung eines Vokalwerkes mit Orchester fortgesetzt das Bestreben der Komponisten offenbaren, die Instrumentierung in dem doppelten Sinne charakteristisch zu gestalten, daß sie einerseits so weit ohne Zerrissenheit möglich fortlaufend den Sinn wenn auch nicht des einzelnen Wortes, so doch der einzelnen Textstrophe oder -Zeile verdeutlicht, andererseits aber den seelischen Stimmlungsinhalt bestimmt ausdrückt und nuanciert. Auf die Parallelität der Formen des Empfindungsausdrucks und der Hörbaren oder Sichtbaren nachahmenden Tonmalerei habe ich bereits hingewiesen; diese Parallelität im Detail zu studieren und ihren praktischen Verwertungen durch die Komponisten nachzugehen, muß natürlich die wichtigste Aufgabe desjenigen sein, der die Kunst der Instrumentierung voll beherrschen will. Hier außer den im Katechismus der Musikinstrumente gegebenen noch ein paar andere Beispiele zu geben, hätte wenig Wert; nützlicher wird es sein, noch ein paar allgemeine Bemerkungen als Wegweiser durch die unbegrenzte Fülle der Möglichkeiten anzufügen. Übrigens werden die heute so allgemein gewordenen programmatischen Analysen von Orchesterwerken (Kreuzschmars Führer durch den Konzertsaal, Seemanns Konzertführer u. a.) gute Dienste thun.

Die musikalische Ästhetik weist nach, daß die menschliche Singstimme für die Wertung aller instrumentalen Klänge den Maßstab abgibt; das ist sowohl bezüglich der verschiedenartigen Wirkung der Höhenlage als bezüglich der möglichen Abstufungen der Tonstärke als auch bezüglich der Klangfarben bestimmt zu beobachten. Alles was außerhalb der Grenzen des Umfanges der menschlichen Singstimme sich abspielt, sei es in der Tonlage oberhalb der Höhengrenze des Soprans, sei es unterhalb der Tiefengrenze des Basses, kann nicht mehr ohne weiteres als subjektiver Empfindungsausdruck verstanden, nicht vollständig subjektiviert werden und dient darum in hervorragender Weise

den Zwecken der Tonmalerei. Das ist der Grund, weshalb wir in Kompositionen der auf Charakteristik und Tonmalerei ausgehenden Richtung so häufig auffälligen Ausbeutung sehr hoher und sehr tiefer Tonlagen begegnen. Natürlich dienen die hohen Lagen der Darstellung des Hohen, Hellen, Überirdischen, die tiefen Lagen demjenigen des Tiezen, Dunkeln, Unterirdischen, Dämonischen. Der sich aus Himmelshöhe zur Erde herabsenkende Gral wird im Vorspiel von Wagners Lohengrin durch Flageolettöne von vier Violinen in der drei- und viergestrichenen Oktave verhüllt. Dagegen verfehlt uns das Kontra-Es zu Beginn des Vorspiels zu Rheingold auf den Grund des Rheines. Den Sternenhimmel malt Beethoven in der 9. Symphonie („Brüder überm Sternenzelt“) durch Holzbläserharmonien in höchster Lage. Engelchöre werden durch hohe Kinderstimmen gesungen, dagegen sind die tiefen Bassstimmen jederzeit für die Vertreter des bösen Prinzips bevorzugt worden. Aber nicht nur das absolut (d. h. im Widerspruch gegen den Normalumfang der Menschenstimme) Hohe oder Tiefe wirkt in dieser Weise charakteristisch, auch schon die tiefsten Töne hoher Instrumente, z. B. der Flöte, der Klarinette bringen den Eindruck des Tiezen, Dunkeln, Lichtschwachen hervor und erscheinen dadurch unheimlich, Schauder erregend. Doch spielt da wohl die ästhetische Wirkung der Klangfarben mit hinein, über welche sogleich mehr zu sagen ist.

Hohe Töne sind im allgemeinen auch wegen der Kleinheit der ihnen entsprechenden Schallwellen beweglicher, und diese plumper, schwerfälliger. Auch das macht die hohen Regionen wieder zum Tummelplatz lustiger, lichter Wesen und giebt den tiefsten Tönen soviel Macht, die Vorstellung von in der Tiefe des Meeres (Leviathan in Haydns Schöpfung), oder im Erdinnern (der Drache in Siegfried) lebender Ungeheuer zu wecken. Freilich weicht jede fortgesetzte Bewegung in sehr kurzen Werten so stark von der Natur der Singstimme ab, daß sie auch in mittlerer Tonlage sich der völligen Subjektivierung widerstellt und daher in der Phantasie Vorstellungen eines außer uns liegenden Geschehens weckt, welche für tonmalerische Zwecke in verschiedenster Weise nutzbar gemacht werden können, jenachdem ein zu illustrierender Text

oder ein vorgestelltes Programm der Phantasie ihre Richtung anweist (schwirrende Insekten, geschäftig hin- und herrennende Gnomen, Elfenspiel u. s. w., diese alle besonders, wo auffallend schwache Tongebung [pianissimo] solche Vorstellungen unterstützt, in andern Fällen aber überhaupt lebhaft durcheinandergehende Bewegungen aller Art). Die mancherlei möglichen Spezialformen der Bewegung, sowohl bezüglich des Wechsels der Bewegungsrichtung als bezüglich der Mischung längerer und kürzerer Töne geben gleichfalls Anlaß zu allerlei Assoziationen bestimmter Art. Fortgesetzte stufenweise Bewegung in gleichen Werten in der gleichen Richtung wird immer zunächst als ein aufwärts Vordringen oder abwärts Zurückweichen aufgefaßt werden, gleichviel ob dasselbe schnell oder langsam geschieht. Die Wirkung des Helligerwerdens verbindet sich gern, wenn die Phantasie darauf hingelenkt wird, mit langsam steigender Tonhöhe, wie umgekehrt die sinkende Sonne, das Dunkelwerden durch allmähliches Herabgehen der Tonhöhe dargestellt wird. Gern verbindet sich aber mit diesen Mitteln die wachsende oder abnehmende Dynamik und auch die zunehmende oder abnehmende Beweglichkeit. Der Tag ist zugleich die Zeit des geschäftigen und lauten Lebens, die Nacht die Zeit der Stille. Aber die Mehrzahl dieser Verwendungen der musikalischen Wirkungsmittel ist auch ohne tonmalerische Tendenz als direkter Ausdruck seelischer Erregungen möglich und sogar als solcher an allererster Stelle berechtigt und natürlich. Gehobene Stimmung deckt sich dann mit Steigerung der Tonhöhe, der Dynamik und der Lebendigkeit, gedrückte Stimmung mit abfallender Tonhöhe, abnehmender Tonstärke, erlahmender Bewegung. Intermittierende Bewegung kann so zum Ausdruck der Angst (stockender Puls) werden, und so weiter in unzähligen Mischungen der Faktoren. Daß besonders schwache Grade der Dynamik gleichsam dem Ausdruck seine Realität nehmen und dadurch auch wieder die Vorstellung traumhafter, unwirklicher Vorgänge erwecken können, deutete ich bereits an. Umgekehrt wird übermäßige Wucht des fortissimo schallgewaltiger Instrumente (Posaunen, Trompeten, Pauken) sich nur bei vorsichtiger Verbreitung subjektivieren, d. h. als direkter Empfindungsausdruck aufnehmen lassen, vielmehr

liegt dabei die Vorstellung eines uns von außen gegenüberstehenden Gewaltigen nahe.

Wir sehen, es giebt auch schon, abgesehen von den Spezialwirkungen der Klangfarben, so viele Mittel, die Musik ihrer ersten und höchsten Aufgabe zu entfremden, nämlich das auszusprechen, was die Seele bewegt, daß es nicht mehr verwundern kann, wenn durch frappante Farbenwirkungen solche Absichten noch weiter gefördert werden. Zur Erklärung der assoziativen Wirkungen der Klangfarben müssen wir wieder uns erinnern, daß alle musikalischen Dualitäts- und Quantitätsurteile sich auf die normative Bedeutung der menschlichen Singstimme stützen. Blökende, kreischende, brüllende, piepende Töne wirken zunächst durchaus abstoßend, unsympathisch, werden nicht subjektiviert, weil sie nicht als menschlich, sondern als tierisch erscheinen. Das aber macht eben solche von dem Ideal der Klassiker im Prinzip abgelehnte Töne, die daher ganz vermieden oder nur bei genügender Deckung durch andere normalere, d. h. der Singstimme homogenere zugelassen wurden, besonders geeignet, der Tonmalerei und Charakteristik zu dienen. Um z. B. Naturlaute, wie das Ächzen eines Baumes im Winde, das Knarren einer Wetterfahne, das Kreischen von Vögeln, Hundengebell oder wüsten Schlachtenlärm, das Stöhnen Verwundeter u. s. w. nachzuhören, ist freilich manche Tongebung ohne Skrupel mit bestem Effekt zu verbrauchen, die als schlichter Empfindungsausdruck strikt abzulehnen wäre. Künstliche Verschlechterungen der Klangfarbe, wie sie durch Anwendung der Sordinen bei Streichinstrumenten und Blechblasinstrumenten erzielt werden, spielen daher in der modernen Instrumentierungskunst eine große Rolle. Doch ist ja freilich wenigstens für die Sordinen der Streichinstrumente bedingungslos zuzugeben, daß dieselben den Klang in eigenartiger Weise verschleieren, die eine geradezu poetische Wirkung bedingen kann. Etwas Körniges und Unreines ist freilich der gedämpfte Ton der Streichinstrumente nicht; es eignet ihm sozusagen eine frankhafte, interessante Blässe, und ähnliches kann man auch für die gestopften Horntöne, doch wohl nicht für die kläglichen, jammernden Laute der Trompeten mit Sordinen vorbringen. Gestopfte Horntöne klingen gepreßt, gedrückt und sind daher am Platze, wo ein

Text oder Programm sie als Ausdruck der Angst legitimiert. Eine treffende Kritik des Wertes der gedämpften Trompetentöne hat Brahms durch ihre Anwendung in der Akademischen Festouvertüre gegeben. Das romantische Ideal der Instrumentierung ist, wie gesagt, die Verwertung aller möglichen solchen gegen den normalen gesunden Ton abstechenden Töne mit fremdartigen Beimischungen (heiser, rüde, grotesk, skurril) als Mittel objektivierender Darstellung. Auch die Einzelherausstellung der verschiedenen Instrumente mit längeren Soli entspringt ähnlichen Absichten. Der heitere, helle Ton der Flöte in ihren höheren Lagen, der üppige, blühende, liebeswarme Klang der Klarinette in mittlerer Lage, der jungfräulich spröde, mit Faust zu reden, kindlich dumpfe Charakter der Oboe, der etwas an den komischen Alten gemahnende Fagottton, treten neben den weltenweit ausholenden sehnenden Klang des Hörns in Mittellage, den jubelnden Schmetterklang der Trompete, die feierliche Weihe der Posaune als deutlich unterschiedene Typen von individueller Physiognomie und mögen darum jeder zu seiner Zeit bedeutsam hervortreten, wo es zu individualisieren, zu repräsentieren gilt. Der symphonische Stil freilich wird immer nur sehr bedingterweise und nur für kurze Strecken solche Hervordrängung des Einzelnen mit besonderer Prätention zulassen können und dürfte auch in Zukunft in der Hauptsache an dem Ideal der Klassiker festhalten.

Zum Schluß nur noch ein Wort über das Pizzicato der Streichinstrumente. Dasselbe macht diese Instrumente vorübergehend zu Vertretern einer ganz andern Klasse, nämlich derjenigen der Instrumente mit gerissenen Saiten. Da aber der Resonanzapparat der Streichinstrumente nicht darauf berechnet ist, den Ton nachhallen zu lassen, so ist im Gegensatz zu den Harfentönen und den Tönen der Gitarren, Zithern *rc.* das Pizzicato stets trocken und kurz und stellt daher eigentlich nur eine Art von verstärktem Staccato vor. Als solches hat es sowohl im pianissimo als auch im forte seinen Wert und ist unschwer der künstlerischen Konzeption als wesentlicher Bestandteil einzufügeln.

Register.

Accorde, über die Saiten gerissene, der Streicher 7. 27.
Ansammeln der Stimmen des Orchesters 47 ff. 53. 60 ff.
Arpeggio der Streichinstrumente (ältere Praxis) 73.
Assoziationen, beabsichtigte 88.
Ästhetik, musikalische 85. 111.
Bach, J., S. 29.
Baßstimme aus accordischer Figuration herausgezogen 13.
Bereicherung der Klavierstizze durch reicheres Leben der Mittelstimmen 72.
Beteiligung einer Mehrheit von Stimmen an der Themenbildung 34. 71. 81.
Bläser halten lange Töne aus 30.
Bläsermelodien sich abhebend auf ausgehaltenen Streicherharmonien 31.
Bläsersoli durch Streicher gedeckt 30. 47.
Blasinstrumente 5 ff.
Blasinstrumente u. Schlaginstrumente als Verstärkung 29 ff.
Blasinstrumente als besonderer Chor 31.
Blasinstrumente künden 83.
Charakteristik 87 ff. 97 ff.
Chromatische Blechinstrumente 39.
Darstellung und Empfindungsansdruck als Gegensätze 103 ff. 108. 114.
Dreistimmiger Satz (ohne Bass) 7.
Dunkle Farbe tiefer Lagen 27.
Durchbrechung der Massivität des Satzes 31. 34. 36.
Dynamik des Orchesters 71. 77.
Einleitung (wechselnd instrumentiert) 78.
Elementare und formgebende Faktore 85.
Enge Lage in großer Tiefe zu meiden 27.
Farbengebung durch Instrumentierung 2.
Fanfaren der Blechinstrumente 39.
Fonds des Orchesters (Streicher) 5. 35. 47.
Forte fordert Verbreiterung (Ottavverstärkungen u.) 47 ff.
Führerrolle der ersten Violine 12 ff. 35. 66. 71. 84.
Glück 80. 87.
Gruppen der Orchesterinstrumente 1. 4. 20. 31. 33.
Gruppenbildung im Streichorchester 21.
Haltetöne der Bläser 39.
Händel 29.
Harmoniemusik 5.
Haydn, Klaviersonate D dur 6 ff.
Haydn, Klaviersonate Es dur 34 ff.
Höhenlage und Höhenwirkung 46.
Höhen- und Tiefengrenze zu konjervieren 75.
Höhen- und Tiefenwirkungen 86.
Holzbläser reden 83.
Holzbläser als besondere Gruppe 37.

Hörner (ältere Praxis) 30. 35. 39.
 Illustrierende Musik 80. 87.
 Individualisierung der Bläser 30. 31.
 Instrumente, Umfang und Charakter 1. 4. 29.
 Intime Momente in frästigen Themen 78.
 Klangfarben der einzelnen Instrumente 1. 5. 29. 80. 83. 84. 115.
 Klangspielereien 86. 92.
 Klangzauber 81 ff.
 Klaviermanieren und Orchester- manieren 13. 74.
 Klavierjazz als Etappe 2. 13. 34.
 Kolorit als Selbstzweck 81. 84.
 Kontrabass Haupttöne markierend 36.
 Kontrabass füllt stark 27. 35.
 Konzert mit Orchester 12.
 Kopierstudien 79.
 Lange Noten durch Tremolo aufgelöst 12.
 Lehrer als Berater und Kritiker 3.
 Mendelssohn 88 ff.
 Menschenstimme als Idealtypus alles Klanges 5. 111. 114.
 Meyerbeer 87.
 Monteverde 80.
 Nachahmung mit veränderter Instrumentierung 35. 39. 71.
 Nachahmung, stilisierte 87 f. 92 f. 94 ff.
 Naturalistische Tonmalerei 93.
 Naturschilderung 92. 97.
 Naturtöne der Blechinstrumente 30.
 Nivellierung der Spezialklangfarben 29 f. 34. 90.
 Normalinstrumentierung 29. 84.
 Normalstimmen des Orchesters (Streicher) 29.
 Obligate Blasinstrumente (ältere Praxis) 30.
 Ottavverdoppelungen 35. 66.
 Ottavverlegung, teilweise, von Gängen 22.
 Orchesteraccente 7. 27.
 Orchesterbearbeitung allgemein musikalisch konzipierter Ideen 1.
 Orgelregistrierung und Instrumentierung 29 ff.
 Partiturspiel als Vorstudium der Instrumentierung 3. 6 f.
 Pauke (ältere Praxis) 30. 35. 36.
 Pauzieren, wechselndes, der Instrumente 36.
 Phantasiehätigkeit 34 ff.
 Pizzicato 115.
 Programmimik individualisiert und personifiziert die Instrumente 34.
 Programmimik drängt auf fortgesetzte Vergrößerung des orkestralnen Apparates 85.
 Quartettstil und Orchesterstil 73.
 Rhythmit in der Tonmalerei 97. 113. 114.
 Schenzenfuß-Bässe 6. 35.
 Seelenmalerei 88.
 Sforzato des Orchesters 9. 47. 52.
 Sichtbare Bewegungen durch Töne nachgeahmt 87.
 Solistische Wirkungen sind unisoni- phonisch 12. 21. 34. 47. 71. 75. 80. 84.
 Spalten der Klavierfiguration in Haltestönen der Bläser festge- bannt 13. 76.
 Stagnieren der Entwicklung zur Entfaltung von Klangreiz 81. 86. 92.
 Steigerung durch Hinzutritt des Kontrabasses 12.
 Stimmenfreuzung durch Kontrast der Klangfarben wirksam ge- macht 31.
 Stimmige Brechung in Mehr- stimmigkeit zurückverwandelt 13. 48. 53. 76.
 Streicher durch Haltestöne der Bläser laufend 31. 39.

Streichinstrumente, die Denker
 des Orchesters 83.
 Streichorchester als Fonds 4.
 Streichquartett als Seelengemälde
 85.
 Symbolik der Musik 112 ff.
 Symphonieorchester 34.
 Thematisches fordert Konsanz der
 Instrumentierung 78.
 Tonarten, orchestermäßige 36.
 Tonhöhenlage zu konservieren 27.
 Tonmalerei 87.
 Tonregionen 4. 46 ff.
 Tonvermögen der einzelnen In-
 strumente 1. 4.
 Tremolo der Streicher 7. 9. 12. 73.
 Trompete 30.
 Überladung des Satzes zu meiden
 73. 77.
 Umlegung von Stimmen 22.
 Unisono des Orchesters 10.
 Vermehrung der Stimmen zur
 Füllung bei zu weitem Abstand
 12. 19. 22. 25. 47.
 Verstärkung der Instrumentie-
 rung, nachträgliche 20.
 Verstärkung durch Parallelstimmen
 (in Terzen oder Sexten) 22.
 Verteilung von Passagen an
 mehrere Instrumente 12. 21.
 66. 71.
 Vierstimmigkeit als Norm 6.
 Vorstellen des lebendigen Klan-
 ges 2.
 R. M. v. Weber 1. 87.
 R. Wagner 87.
 Zeichnung und Ausmalung 2.
 13. 81. 92.
 Zerbröckeln durch zu bunte In-
 strumentierung 78. 92. 104.
 Zweites Thema (weibliches Ele-
 ment) 12. 52. 77.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
1. Kapitel. Das Streichorchester	4
2. Kapitel. Das Instrumentierungsideal der Klassiker	29
3. Kapitel. Das romantische Ideal	80

1. **Niemann, Katechismus der Musikinstrumente** (kleine Instrumentationslehre). 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
2. 3. **Niemann, Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil: a) Geschichte der Musikinstrumente; b) Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 2. umgearbeitete Aufl. II. Teil: c) Geschichte der Tonformen. 2. umgearbeitete Aufl. Brosch. jeder Teil 1,50 M. Beide Teile in einen Band gebunden 3,50 M.
4. **Niemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre.) 2. umgearbeitete Auflage. Broschiert 1,50 M. Geb. 1,80 M.
5. **Niemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre.) 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
6. **Niemann, Katechismus des Klavierspiels.** 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
7. **Dannenbergs, Katechismus der Gesangskunst.** 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
8. 9. **Niemann, Grundriss der Kompositionsllehre** (Musikalische Formenlehre). I. Teil: Allgemeine Formenlehre. 2. umgearbeitete Aufl. II. Teil: Angewandte Formenlehre. 2. umgearbeitete Aufl. Brosch. jeder Teil 1,50 M. Beide Teile in einen Band gebunden 3,50 M.
10. **Niemann, Katechismus des Generalbassspiels** (Harmonieübungen am Klavier). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
11. **Niemann, Katechismus des Musikdictats** (Systematische Gehörsbildung). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
12. **C. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.** 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
13. **C. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
14. **C. Schroeder, Katechismus des Dirigierens u. Taktierens** (der Kapellmeister und sein Wirkungskreis). 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

15. **Riemann, Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre** (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonfach). 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

16. **Riemann, Bademecum der Phrasierung.** 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

17. **Riemann, Katechismus der Musik-Asthetik.** (Wie hören wir Musik?) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

18. 19. 29. **Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition.** I. und II. Teil: Analyse von J. S. Bach's „Wohltemperiertem Klavier“. Brosch. jeder Teil 1,50 M. Beide Teile in einen Band geb. 3,50 M. III. Teil: Analyse von J. S. Bach's „Kunst der Fuge“. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

20. **Riemann, Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik).** Brosch. 2,25 M. Geb. 2,75 M.

21. **Riemann, Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft).** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

30. **Riemann, Anleitung zum Partiturspiel** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

32. **Thauer, Katechismus des modernen Zitherspiels** Brosch. 2,40 M. Geb. 2,80 M.

Dr. Hugo Riemanns Musik-Lexikon.

Fünste, sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage.

Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, vollständige Instrumentenkunde.

Preis broschiert 10 Mark, gebunden 12 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt von

Max Hesse's Verlag in Leipzig.

**RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library**

or to the

NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

University of California
Richmond Field Station, Bldg. 400
1301 South 46th Street
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

To renew or recharge your library materials, you may contact NRLF 4 days prior to due date at (510) 642-6233

DUE AS STAMPED BELOW

SENT ON JLL

APR 13 2007

U.C. BERKELEY

MT70.R52

C036923311

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C036923311

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley



1188 EDITIONS LIPZIG.